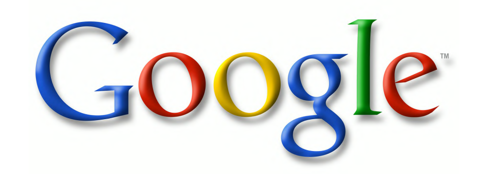
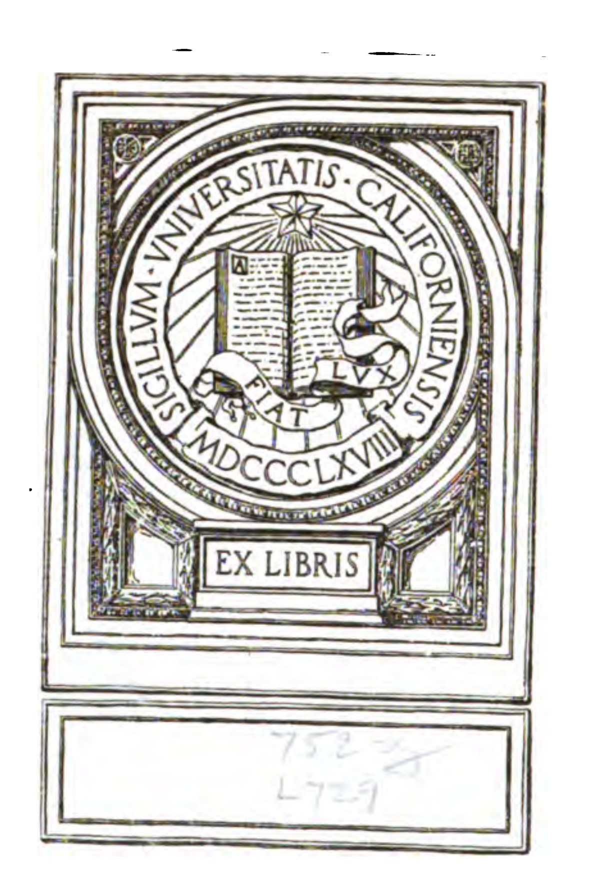



UC-NRLF
$B 64 960


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



Komposition und poetische Technik

der

Διομήδους Ἀριστεία.

Ein Beitrag zum Verständnis des Homerischen Stiles

von

Dr. F. Lillge.



Gotha 1911.
Friedrich Andreas Perthes A.-G.

Vorwort.

Diese Schrift ist der unveränderte Abdruck einer Abhandlung, die mit dem Jahresberichte des Neuen Gymnasiums in Bremen von 1911 ausgegeben worden ist. Das freundliche und sehr dankenswerte Entgegenkommen des Verlages hat es ermöglicht, daß sie auch gesondert erscheint und damit bequemer zugänglich wird, als es bei Programmabhandlungen gewöhnlich der Fall ist. Lediglich der Wunsch, die Benützung der Arbeit zu erleichtern, ist der Anlaß gewesen, sie auch als Buch drucken zu lassen; denn Verfasser ist sich wohl bewußt, daß diese Form für seine Arbeit bei ihrem fragmentarischen Charakter zu anspruchsvoll ist. Um irgendwie abschließend zu sein, hätte die Untersuchung an allen Punkten viel weiter ausgreifen müssen. Die Darstellung der Komposition des *E* hätte erst vollen Wert, wenn die übrigen Aristien der Ilias vergleichsweise danebengestellt würden. Der innere Zusammenhang des *E* mit dem Gesamtplane der Ilias ist ganz unberücksichtigt geblieben. Die Untersuchung über „die Quelle" hätte die gesamte Sagenüberlieferung über Diomedes heranziehen müssen. Die Betrachtung der epischen Stilmittel vollends ist infolge der Beschränkung auf das Material, das das *E* bietet, Bruchstück geblieben. Doch hätte die Erfüllung jeder einzelnen dieser Aufgaben ein Buch für sich erfordert. Die Rücksicht auf den Rahmen eines Schulprogramms gebot aber Beschränkung, und es sollte dort nur an einem ausgewählten Abschnitte der Ilias, der eine gewisse Einheit für sich bildet, in Umrissen gezeigt werden, welchen Zielen etwa die Homerinterpretation bei dem heutigen Stande der Forschung nachzustreben hat. Wird doch genaue und sorgfältige Interpretation immer die Voraussetzung für jede wirkliche Förderung der philologischen Wissenschaft bleiben.

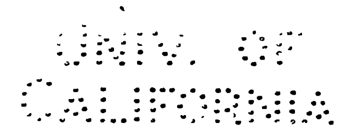
Herzlicher Dank sei auch an dieser Stelle allen denen ausgesprochen, die bei der Abfassung dieser Arbeit ihre freundliche Hilfe geliehen haben: Herr Professor Dr. Kroll in Münster hat die S. 61 Anm. 2 und S. 107 Anm. 3 angegebene Literatur nachgewiesen, Herr Professor H. Probst in Bamberg hat sein interessantes Programm (siehe S. 76 Anm. 3), Herr Dr. K. Listmann in Darmstadt seine soeben erschienene wertvolle Dissertation (siehe S. 82 Anm. 1) zur Verfügung gestellt, Herr Professor Dr. C. Rothe in Friedenau einige sonst nicht zu erreichende Bücher geliehen.

Ganz besonderer Dank gebührt Herrn Professor Dr. E. Ludwig in Bremen, der sich der Mühe unterzogen hat, das Manuskript durchzusehen, und die Drucklegung mit seinem Rate gefördert hat.

Bremen, den 12. April 1911.

F. Lillge.

Inhaltsübersicht.



„Schlüssel liegen im Buche zerstreut, das Rätsel zu lösen."
Goethe.

Der fünfte Gesang der Ilias hat die Homerkritiker in besonderem Maße in Tätigkeit gesetzt und ihnen zur Ausübung ihrer Künste des Änderns, Streichens und Tadelns reichliche Gelegenheit gegeben. Was alles in dieser Richtung geleistet worden ist, lehrt ein Blick in Hentzes „Anhang". Auch die Ästhetiker haben viel daran auszusetzen gehabt; z. B. kann sich Kammer [1] gar nicht genug über die Torheit, Unklarheit und Verschwommenheit entrüsten, die er in der Dichtung zu finden meint, und läßt von dem Gesange nicht mehr viel als „ursprünglichen Bestand" übrig. Die Forscher, die den fünften Gesang, und nicht bloß diesen, in dieser Weise behandelt haben, sind eben an die Dichtung mit dem Maßstabe kalter Logik und den Forderungen modernen Geschmacks oder moderner Kunsttheorie herangetreten und sind vielfach am Einzelnen haften geblieben, statt den Gesang als Ganzes zu betrachten, den Absichten des Dichters nachzugehen und zu fragen, welche Mittel der Stil des Epos ihm zu seiner Zeit zu ihrer Verwirklichung und Durchführung zur Verfügung stellte.

Allmählich ist aber in der Homerforschung ein Umschwung eingetreten, und an die Stelle der auflösenden Kritik ist das Bestreben getreten, durch Beobachtung der Stilmittel zu einer „empirischen Poetik" im Sinne Wilhelm Scherers [2] zu gelangen, und durch eine Reihe bedeutender Arbeiten ist diese Aufgabe rüstig gefördert worden [3]. Mit

---

[1] Ein ästhetischer Kommentar zu Homers Ilias. 3. Aufl. S. 187—196..

[2] Poetik. Berlin 1888.

[3] Die wichtigsten seien hier zusammengestellt, um nachher das Zitieren zu erleichtern:

Th. Zielinski, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im alten Epos. Philol. Suppl. VIII, S. 405 ff.

Hedw. Jordan, Der Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias. Zürich. Diss. Breslau 1905.

A. Römer, Homerische Studien. Abh. Bayr. Akad. phil.-hist. Kl. XXII 2. München 1902

A. Römer, Zur Technik der Homerischen Gesänge. Sitzungsber. Bayr. Akad. phil.-hist. Kl. München 1908.

Th. Plüß, Das Gleichnis in erzählender Dichtung. Festschr. z. 49. Philol.-Versammlung in Basel. Leipzig 1907.

Verwertung der so gewonnenen Ergebnisse soll hier der Versuch gemacht werden, auf dem Wege der Analyse die Komposition des fünften Gesanges der Ilias festzustellen und seine poetische Technik nachzuweisen. Dabei soll aber die Frage außer acht bleiben, ob die *Διομήδους ἀριστεία* von demselben Dichter herstammt, wie die übrigen Teile der Ilias oder gewisse Teile der Ilias, oder ob sie eine „Eindichtung" eines einzelnen Dichters ist, der sie in einen von ihm vorgefundenen Bestand des Epos eingearbeitet hat; kurz gesagt, die eigentliche „Homerische Frage". Die Stellung des fünften Gesanges im Gesamtepos zu erörtern, würde eine Analyse der ganzen Ilias voraussetzen oder in sich schließen. Ganz abgesehen davon, daß eine derartige Untersuchung weit über den hier gesteckten Rahmen hinausführen würde, wäre auch noch zu bezweifeln, ob der fünfte Gesang gerade ein günstig gewählter Ausgangspunkt wäre, um von da aus in den inneren Bau der Ilias einzudringen. Mag also die Beschränkung auf den einen Gesang ihre Nachteile haben, so hat doch die Isolierung des Objekts bei einer auf einfache Beobachtung und Feststellung des Tatsächlichen gerichteten Untersuchung ihre methodische Berechtigung, und es ist vielleicht zu hoffen, daß das, was bei einem Teile der Homerischen Dichtung gefunden wird, auch für das Ganze nicht ohne Wert ist.

Th. Plüß, Einheiten und Persönlichkeit im Homer. N. Jahrb. f. d. kl. Altert. XXIII (1909), S. 305 ff.

Th. Plüß, Technische Kunstgriffe und Persönlichkeit im Homer. N. Jahrb. f. d. klass. Altert. XXV (1910), S. 465 ff.

Th. Plüß, Mykenische und nachmykenische Gleichnisse der Ilias. Zeitschr. f. Gymnasialw. 64 (1910), S. 612 ff.

R. M. Meyer, Das Gleichnis. N. Jahrb. f. d. klass. Altert. XXI (1908), S. 63 ff.

G. Finsler, Homer. Leipzig 1908, S. 476 ff. Abschn. V. Homerische Poesie.

P. Cauer, Homer als Charakteristiker. N. Jahrb. f. d. klass. Altert. V (1900), S. 597 ff.

P. Cauer, Über eine eigentümliche Schwäche der Homerischen Denkart. Rhein. Mus. 47 (1892), S. 74 ff.

P. Cauer, Grundfragen der Homerkritik. 2. Aufl., Leipzig 1909. Drittes Buch: Der Dichter und sein Werk, S. 363 ff.

K. Rothe, Die Ilias als Dichtung. Paderborn 1910. Register „Die Technik des Dichters", S. 359.

F. Bölte, Rhapsodische Vortragskunst. Ein Beitrag zur Technik des Homerischen Epos. N. Jahrb. f. d. klass. Altert. XIX (1907), S. 571 ff.

D. Mülder, Die Ilias und ihre Quellen. Berlin 1910. Kap. XV: Von der Kunst des Dichters.

C. Hentze, Die Monologe in den Homer. Epen. Philol. 63 (1904).

C. Hentze, Die Chorreden in den Homer. Epen. Philol. 64 (1905).

I.

Über die Kunst der Komposition im fünften Gesange der Ilias ist verschieden geurteilt worden. Cauer [1] hat z. B. davon offenbar eine ziemlich geringe Meinung; er gesteht dem Verfasser nur das Streben nach einer künstlerischen Gestaltung des Stoffes zu, wenn er sich dahin äußert: „Der Verfasser der Aristie des Diomedes ... hat den Wunsch gehabt, Gruppen zusammenzufassen, größere Stücke der Handlung in anschaulichem Verlaufe darzustellen, Massen in Bewegung zu schildern und einzelne Gestalten von ihnen abzuheben." Aber bei diesem Wunsche ist es nach Cauers Auffassung offenbar geblieben, denn er fährt fort: „Aber das sind erste, unbeholfene Versuche im Vergleich zu der lückenlosen, packenden Erzählung in *O*." Ob diese Bevorzugung des *O* gegenüber dem *E* berechtigt ist, soll hier nicht untersucht werden, aber wenn Cauers Auffassung von der Komposition des *E* für sich betrachtet richtig wäre, so müßte es von vornherein aufgegeben werden, einem kunstvollen Aufbau des Gesanges nachzuspüren, und man müßte sich damit begnügen, etwa, wie es Cauer getan hat [2], die Intentionen des Dichters in allgemeinen Zügen zu charakterisieren.

Ganz anders urteilt Rothe [3] und nach seiner Mitteilung Drerup; er sagt: „Wie kunstvoll auch im einzelnen der Aufbau des ganzen Buches ist, zeigt Drerup in einer mir freundlichst zur Einsicht überlassenen Skizze, die demnächst erscheinen soll. Drerup zeigt namentlich auch die Kontrastwirkung und die Beziehung der Szenen aufeinander in so klarer Weise, daß wir das Werk eines wirklichen Dichters, nicht Kompilators hier sehen müssen [4]."

---

[1] Grundfragen², S. 439.

[2] In der Anm. 11 auf S. 439.

[3] Ilias, S. 200 und Anm. 1.

[4] Die vorliegende Arbeit ist ohne Kenntnis des in Aussicht gestellten Aufsatzes von Drerup entstanden. Die hier gegebene Analyse der Komposition des *E* ist in ihren Grundzügen schon im März 1909 fertig gewesen. Ich habe mich, durch die angeführte Mitteilung von Rothe veranlaßt, entschlossen, sie jetzt auszuarbeiten und zu veröffentlichen, da es zur Förderung der Sache vielleicht beitragen kann, wenn zwei verschiedene, unabhängig voneinander entstandene Untersuchungen über denselben

Schon viel früher hat Hentze in seinem Anhange zur Ilias [1] die Kunst der Komposition des fünften Gesanges zwar nicht ausdrücklich betont, aber er hat doch darin eine klare Ordnung des Stoffes zu erkennen gemeint, die er in schematischer Übersicht dargestellt hat. Als Hauptinhalt des Gesanges sieht er die Weitererzählung der im vierten Gesang begonnenen Schlacht an, in die die *ἀριστεία Διομήδους* nur als ein zwar wichtiger, aber doch untergeordneter Bestandteil eingearbeitet sei: „Die in dem letzten Abschnitt von Δ begonnene, aber noch zu keiner entschiedenen Wendung gelangte Schlacht erhält hier einen besonderen Charakter durch die in dieselbe verwebte Aristie des Diomedes und die damit verbundene mannigfache Beteiligung fast aller Götter mit Ausnahme des Zeus selbst" (S. 54), und: „Nach der gegebenen Inhaltsübersicht ist unter der alten Überschrift ‚Aristie des Diomedes' eine überaus reiche und mannigfaltige Handlung zusammengefaßt, welche zwar den Diomedes genügend hervortreten läßt, um diese Überschrift zu rechtfertigen, doch nicht in dem Maße, daß der ganze Gesang wirklich in der Person dieses Helden seinen einheitlichen Mittelpunkt hätte." Den Gang der Schlacht also zum Einteilungsgrund nehmend, findet Hentze „drei Akte, von denen der erste 1—453 die Achäer in voller Überlegenheit zeigt, der zweite 454—710 den Troern ein entschiedenes Übergewicht gibt, während der dritte 711—908 von neuem den Sieg der Achäer vorbereitet". Die Gliederung des Stoffes im einzelnen, die hier als unwesentlich nicht wiederholt werden soll, erfolgt dann unter den genannten Hauptgesichtspunkten rein chronologisch. Auf diese Weise hat Hentze allerdings eine klare Übersicht über den Gang der Handlung gegeben, an deren Hand man sich den Verlauf der Ereignisse, die in dem Gesange erzählt werden, vergegenwärtigen kann, keineswegs aber hat er den künstlerischen Aufbau des Gesanges aufgedeckt, den Grundriß, nach dem der Dichter seinen Bau aufgeführt hat. Und zwar ist dies Hentze deswegen nicht gelungen, weil er den Gesang von vornherein unter einem falschen Gesichtspunkt betrachtet und seinen Zweck verkannt hat. Gerade in dem, was Hentze ablehnt, findet der Gesang seinen Mittelpunkt, in der Person des Diomedes, nicht in der Schlacht. Freilich soll auch der Gang der Schlacht erzählt werden, von der die *Διομήδους ἀριστεία* ja nur ein Teil ist, aber der Verlauf der Schlacht

---

Gegenstand vorliegen, deren etwaige Übereinstimmungen sich gegenseitig bestätigen und stützen, deren Abweichungen voneinander sich gegenseitig berichtigen und ergänzen können.

[1] C. Hentze, Anhang zu Homers Ilias, II. Heft. 2. Aufl., Leipzig 1882, S. 54ff.

steht nicht unter dem künstlerischen Blickpunkt des Dichters, sondern Diomedes. Darin, daß der Dichter nicht ausschließlich von seinem Helden erzählt, sondern daneben auch durch seine Taten die allgemeine Handlung fördert, zeigt sich eben ein Stück seiner Kunst. Das Verhältnis zwischen dem Helden und der allgemeinen Handlung ist hier ähnlich wie etwa in Goethes Egmont zwischen den Erlebnissen Egmonts und der Geschichte der Niederländer oder wie in Schillers Tell zwischen der „Tellhandlung" und der „Schweizerhandlung". Wie in diesen beiden modernen Werken der Dichter selbst durch den Titel seines Dramas deutlich bekunden konnte, worin er den Mittelpunkt seines Werkes gesehen hat, und damit zugleich einen Fingerzeig für die richtige Auffassung der Komposition gegeben hat, so haben diejenigen Alexandriner, von denen die Bucheinteilung und die Titulatur der einzelnen Bücher herrühren, mit feinem Verständnis für die Absichten des Dichters den fünften Gesang „Διομήδους ἀριστεία" genannt, was Hentze offenbar unbequem gewesen ist; denn er redet ziemlich abfällig von der „alten Überschrift Aristie des Diomedes". Freilich hat dieser Titel nicht dieselbe Beweiskraft, als wenn er vom Dichter selbst herrührte; er ist nur ein Zeugnis von der Auffassung der Herausgeber, aber ein nicht unverächtliches, weil die alexandrinischen Philologen ein näheres Verhältnis zu den Homerischen Epen gehabt haben als wir, und sind doch auch sonst ihre Titel für die Bücher der Ilias oder der Odyssee meist treffend und geeignet, den wesentlichen Bestandteil oder Gehalt des betreffenden Gesanges hervorzuheben. So leitet auch hier der Titel auf den rechten Weg. Denn in der Tat hat der Dichter selbst alles getan, um deutlich zu machen, daß nach seiner Absicht Diomedes im Mittelpunkte der Handlung stehen soll. Sein Auftreten wird nämlich im vierten Gesange schon vorbereitet [1]. „Hauptabsicht des Rundganges Agamemnons (der Epipolesis) ist die Einführung des Diomedes, des großen Helden der kommenden Schlacht." Wenn Diomedes nicht unmittelbar nach dem Zusammentreffen mit Agamemnon in die Schlacht eingreift, sondern erst das Anrücken der Heere geschildert wird und einige Kampfszenen erzählt werden, so hat das seinen guten Grund: „Wie Diomedes vom Wagen springt, für den Kühnsten erschrecklich, könnten wir glauben, er würde jetzt in Aktion treten. Aber das wäre dem Dichter zu unvermittelt gekommen. Erst muß die allgemeine Schlacht entbrennen, aus der sich das glänzende Bild des Helden abheben wird." Die drei Kampfesszenen Δ 457—538 „haben

[1] Das hat Finsler, Homer S. 52 ff. und Hermes Bd. 41 überzeugend nachgewiesen.

keinen Fortschritt der Handlung gebracht. Sie dienen dazu, die Vorstellung von dem unentschiedenen Kampfe zu verstärken, sind also nur Vorbereitung auf das entscheidende Eingreifen des Diomedes. Den Charakter des Hinhaltenden hat auch die allgemeine Bemerkung am Schluß (des *Δ*), daß niemand die Kampfarbeit getadelt hätte und zahlreiche Troer und Achäer nebeneinander im Staube lagen. In diesem Moment tritt, von loderndem Feuer umstrahlt, Diomedes mächtig in den Kampf ein", und gerade diese großartige Einführung des Diomedes (*E* 1—8), bei der der Dichter alle Mittel seiner Kunst aufbietet — eine Göttin, Athene, greift ein 1, ein Gleichnis soll die Stimmung erhöhen 5, 6 —, ist der deutlichste Beweis dafür, daß in den nun folgenden Kämpfen Diomedes der Träger und Mittelpunkt der Handlung sein, daß er überall mit seinem Glanze hervorleuchten soll. Man könnte die Verse 1—8, modern gesprochen, als Motto des ganzen Gesanges bezeichnen. Diesen klaren Weisungen des Dichters, die er durch die kunstvolle Vorbereitung des Auftretens des Diomedes und die starke Betonung seines Eingreifens in die Schlacht gegeben hat, braucht man nur zu folgen, um den Aufbau des fünften Gesanges zu erkennen. Nicht der Verlauf der Schlacht darf den Leitfaden bilden, sondern die Taten des Diomedes.

Da treten sogleich als die bedeutendsten seiner Heldenwerke seine beiden Kämpfe mit den Göttern, mit Aphrodite 311—342 und mit Ares 835—863 hervor, und sie sind auch die beiden beherrschenden Höhepunkte im Aufbau des Gesanges. Der Aufstieg zu diesen Gipfeln und der Abstieg wird ähnlich und doch verschieden gewonnen. Alle die sonst in dem Gesange vorgeführten Szenen und Einzelkämpfe stehen in bestimmter, klar erkennbarer Beziehung zu diesen Höhepunkten, indem sie entweder schrittweise darauf vorbereiten oder den Ausklang der gewaltigen Erregung herbeiführen. Dabei ist es für die Komposition des Gesanges von wesentlicher Bedeutung, daß die beiden Höhepunkte einander nicht gleichwertig sind, sondern der zweite den ersten gewaltig überragt. Dieses Prinzip der Steigerung und seine Kehrseite, die allmähliche Abschwächung, beherrscht, wie sich zeigen wird, in der wirksamsten Weise den Aufbau des ganzen Gesanges.

Zu dem ersten Höhepunkte, dem Zusammentreffen mit Aphrodite 311, führt der Dichter die Handlung in einem vorbereitenden Teile über zwei Vorstufen empor, die unter sich symmetrisch angelegt sind, aber keineswegs in mechanischer Gleichmacherei, sondern voll Abwechslung und wiederum mit deutlich wahrnehmbarer Steigerung.

Die erste dieser Vorstufen umfaßt die Verse 9—133, die zweite die

Verse 134—310. Die Hauptsache bildet beide Male eine Einzelszene des Diomedes, nämlich zuerst seine Verwundung durch Pandaros 95 bis 133, nachher sein Kampf mit Pandaros und Aineias 166—310, und jeder dieser Hauptszenen geht eine geschlossene Reihe von Kampfesszenen voraus, 9—94 resp. 134—165, von denen als ihrem Hintergrunde die Einzelszenen des Diomedes sich abheben. Jede dieser Gruppen steht zu der entsprechenden in Beziehung: die zweite bedeutet jedesmal der ersten gegenüber eine Steigerung. Zunächst sind die beiden Reihenkämpfe mit der größten Sorgfalt mit Rücksicht aufeinander komponiert. In der ersten Reihe nämlich 9—94 kämpft Diomedes neben anderen Griechenhelden, in der zweiten kämpft Diomedes allein 144—165; in der ersten Reihe hat es jeder der Helden mit je einem Gegner zu tun, Diomedes nachher jedesmal mit zweien. Ferner scheint in der ersten Gruppe ein Abstieg von bedeutenden Helden zu weniger bedeutenden, in der zweiten umgekehrt ein Aufstieg beabsichtigt zu sein. Die erste Gruppe 9—94 ist aus zwei Reihen von je 4 Einzelkämpfen zusammengesetzt, V. 9—57 und 58—94. In V. 9—57 sind vier große Helden vereinigt, in V. 58—94 drei Helden zweiten Ranges und Diomedes. Er ist an den Anfang und an den Schluß der ganzen Gruppe gestellt, um sie einzurahmen. Die zweite Viererreihe ist also im ganzen gegenüber der ersten schon unbedeutender, aber auch innerhalb der Reihen geht es deutlich abwärts. An der Spitze steht nämlich Diomedes selbst 9—26, der ja eben in dieser ganzen Schlacht überhaupt als der Hervorragendste erscheinen soll. Auf Diomedes folgt, wie billig, Agamemnon, der *ἄναξ ἀνδρῶν* 38. Wenn nach ihm Idomeneus genannt wird 43, vor Menelaos 50, jenem also die größere Bedeutung zugemessen wird, so genügt es, um das zu verstehen, auf die Worte hinzuweisen, die Agamemnon bei der Epipolesis an Idomeneus richtet *Δ* 257 ff.:

Ἰδομενεῦ, πέρι μέν σε τίω Δαναῶν ταχυπώλων
ἠ μὲν ἐνὶ πτολέμῳ ἠδ' ἀλλοίῳ ἐπὶ ἔργῳ
ἠδ' ἐν δαίθ'.

An diese vier Hauptthelden schließen sich drei weniger namhafte Führer an, Meriones 59, Meges 69 und Eurypylos 76. Von ihnen ist Meriones der hervorragendste; in *N* spielt er neben Idomeneus eine große Rolle. Meges gehört neben Meriones z. B. zu den Gesandten, die aus dem Zelte Agamemnons die Sühnegaben für Achill abholen *T* 239, erscheint also in einem wichtigen Wendepunkte der Handlung, tritt aber sonst nicht so hervor wie Meriones. Eurypylos endlich wird nur gelegentlich in den Kämpfen erwähnt (z. B. *Z* 36, *Λ* 580) und erfährt bei der Heilung seiner Wunde durch Patroklos *Λ* 809 ff. eine

episodische Behandlung. Er ist also der unbedeutendste von den drei zuletzt Genannten. Freilich tritt zum Schluß noch einmal Diomedes auf 85—94, aber das Anordnungsprinzip wird in der Weise gewahrt, daß Diomedes hier keine Einzelszene erhält, sondern nur im allgemeinen sein Wüten unter den Troern geschildert wird.

Mit der Bedeutung der Helden nimmt auch die Gefährlichkeit der Kämpfe entsprechend ab. Diomedes' Kampf ist der wichtigste. Nur Diomedes hat es mit zwei Gegnern zu tun, mit Phegeus und Idaios, die ihm auf ihrem Wagen entgegenstürmen 12; ihre Kampfestüchtigkeit und ihr Mut werden betont 11/12, und es wird bemerkt, daß Diomedes als Fußkämpfer ihnen gegenüber im Nachteil ist 13. Nur hier greift ein Gott, Hephaistos, ein, um Idaios vor Diomedes zu retten 23. Diomedes erntet unter allen den reichsten Lohn: er läßt die Rosse der Getöteten fortführen 25/26; außer ihm gewinnt noch Idomeneus Beute, aber nur die Waffen seines Gegners 48. Der nächste, Odios, hat sich auf seinem Wagen bereits zur Flucht gewendet 38; der dritte, Phaistos, kommt erst gar nicht dazu, auf den Wagen zu steigen, um, wie er vorhat, zu entfliehen, sondern wird schon vorher von Idomeneus getötet 45/46. Die folgenden Gegner, die wohl auch als Wagenkämpfer zu denken sind, lassen ihre Wagen im Stiche und laufen davon. Skamandrios und Phereklos müssen noch aus der Ferne durch einen Speerwurf erlegt werden 55/56, 65/66, die letzten beiden werden eingeholt, und während Pedaios doch noch aus einiger Entfernung durch einen Speerwurf fällt 72, wird Hypsenor von Eurypylos aus unmittelbarer Nähe mit dem Schwerte niedergehauen 80. Diomedes hat es mit keinem einzelnen mehr zu tun, er braucht in der Masse nur um sich zu hauen 85ff.

Umgekehrt führt in der zweiten Gruppe 134—165, in der Diomedes allein gegen die Troer kämpft, die Linie in die Höhe. Den Endpunkt, um damit zu beginnen, bildet der Kampf mit Echemmon und Chromios 160ff.; es ist der einzige Wagenkampf der Reihe 160; die Gegner sind Söhne des Priamos, während die übrigen Troer, mit denen Diomedes hier kämpft, von unberühmten Vätern stammen; nur bei ihnen wird erwähnt, daß Diomedes Beute macht: er raubt den Getöteten die Waffen, er läßt ihre Rosse davonführen 164/165; nur dieser Kampf wird durch ein Gleichnis ausgezeichnet: Diomedes springt wie ein Löwe heran 161. So ist dieser Kampf deutlich als der wichtigste charakterisiert. Wie unbedeutend erscheint dagegen der Anfangskampf gegen Astynoos und Hypeiron 144—147! Nur die Namen der Kämpfer werden genannt und ihre Verwundung wird kurz

angegeben; von dem nächsten Paare, Abas und Polyidos 148—151, wird schon mehr mitgeteilt: sie sind die Söhne eines Traumdeuters Eurydamas, aber beim Auszuge in den Krieg hat seine Kunst bei den Söhnen versagt, und von Xanthos und Thoon werden die Familienverhältnisse noch ausführlicher berichtet: sie sind die einzigen Söhne eines alten Mannes, der nach ihrem Tode durch die Hand des Diomedes keinen Leibeserben mehr hat; Seitenverwandte werden ihn beerben; ein rührender Zug wird eingefügt, ähnlich wie bei Phegeus und Idaios 9ff., um dem Vorgange ein besonderes Gepräge zu verleihen [1]. So führt diese Reihe in stetigem Fortschreiten allmählich in die Höhe [2].

Diese entgegengesetzte Bewegung der beiden Reihen dient in feiner Weise der Ökonomie der Erzählung. Zu der Verwundung des Diomedes durch Pandaros 95ff., also einem Tiefpunkte, senkt sich die Linie (9—94), zu seinem Kampfe mit Pandaros-Aineias 166ff., also einem Erfolge, steigt sie an (95—165). Die beiden Reihen 8—94 und 144—165 sind aber nicht nur ästhetisch, sondern auch sachlich die Vorbereitung für die sich daran anschließenden Einzelszenen des Diomede, indem sie eine solche Situation der Schlacht herbeiführen, daß sich daraus der Pfeilschuß des Pandaros und nachher das Eingreifen des Aineias mit Notwendigkeit ergibt. Der Dichter schlägt nämlich in richtiger Erkenntnis der Grenzen seiner Kunst für die Schilderung des Verlaufes der Schlacht ein abgekürztes Verfahren ein; da es die Fähigkeit künstlerischer Darstellung in der Rede übersteigt, das Gewoge einer Schlacht in allen Einzelheiten, die sich gleichzeitig abspielen, wirklich erschöpfend und zugleich anschaulich zu schildern [3], so gibt der Dichter nicht Gesamtvorgänge als solche wieder, sondern greift Einzelszenen, Augenblicksbilder heraus, gestaltet diese aber so aus und setzt sie in ein solches Verhältnis zueinander, daß sie als Ersatz für eine Schilderung der Gesamtvorgänge dienen können. Jeder Einzelkampf symbolisiert also unter Umständen sozusagen ein Stadium der Schlacht [4]; daneben lenkt der Dichter gelegentlich den Blick auf das

[1] Siehe auch Hedw. Jordan a. a. O. S. 28/29.

[2] Nachträglich sehe ich, daß Finsler, Homer S. 493, schon dieselbe Beobachtung gemacht hat.

[3] Siehe Rothe, Ilias S. 120ff. Vgl. *M* 176.

[4] Siehe Albracht, Kampf und Kampfschilderung bei Homer. I Progr. Landesschule Pforta 1886. II Progr. Domgymnas. Naumburg a. d. S. 1895 (I, S. 28: „Der Dichter gibt uns mit seinen Einzelschilderungen nur Einzelfiguren aus dem Gesamtgemälde, gewissermaßen als Beispiele, um den ganzen Verlauf einer Schlacht zu illustrieren.") Diese wichtige Arbeit hat, wie es scheint, nicht die verdiente Beachtung gefunden; Finsler, Cauer, Rothe erwähnen sie nicht.

Ganze der Schlacht und zieht in einem kurz berichtenden Verse gleichsam das Fazit. Dieses Verfahren zeigen auch die in Rede stehenden Reihen, und es kann aus ihnen also ein Bild vom Verlaufe des Kampfes entnommen werden.

Am Ende des vierten Gesanges stand der Kampf im Gleichgewichte [1]. Da führt Athene, die die Griechen unterstützt Δ 514—516, Diomedes *κατὰ μέσσον, ὅθι πλεῖστοι κλονέοντο* *E* 8. Phegeus und Idaios wagen gegen ihn einen mehr verwegenen, als überlegten Vorstoß [2], der mißlingt. Ihr Fall erregt zwar den Mut der Troer 27—29, er ist aber zugleich für die *πρόμαχοι* [3] der Griechen das Zeichen, einen energischen Angriff auf die *πρόμαχοι* der Troer zu unternehmen. Da Ares, der Schützer der Troer Δ 439, in diesem Augenblicke vom Schlachtfelde entfernt wird 29—36, so haben die Griechen den Erfolg, daß sie *ἔκλιναν Τρῶας* 37 [4]. Gleich danach beginnt die Flucht der Troer, deren einzelne fortschreitende Stadien Bild für Bild in der oben dargelegten Weise in der Reihe 38—84 dargestellt werden. „In der Wirklichkeit haben wir uns natürlich nicht bloß 6 oder 10 Helden auf den fliehenden Gegner einhauend zu denken, sondern es werfen so viele als möglich ihre Lanzen in den Haufen der Flüchtigen oder hauen mit den Schwertern drein, wenn die Speere verworfen sind [5].“ So sind die Griechen in rascher Folge den Troern immer näher gerückt, bis sie das Gros der Fliehenden erreicht haben und nun, allen voran Diomedes, mitten in das Gedränge der Flüchtigen hineinspringen, dort wütend und mordend 85—94. Die Not ist für die Troer groß geworden; denn die Reihen, also schon das Gros, beginnen zu weichen 93, 94. Das ist der Augenblick, in dem Pandaros [6] eingreift 95; er nimmt sich den gefährlichsten der griechischen *πρόμαχοι* zum Ziele, Diomedes, und macht ihn durch seinen Schuß für eine Weile kampfunfähig 97 ff.; „es ist sehr charakteristisch und der Situation entsprechend, daß bei der allgemeinen Flucht gerade ein Bogenschütze es war, der den gefürchteten Diomedes getroffen; denn ein solcher konnte bei seiner leichten Bewaffnung noch am ehesten es wagen, sich umzudrehen und einen Schuß auf die Verfolger abzugeben“ [5].

Ebenso organisch wächst nachher die zweite Einzelszene des Dio-

[1] Siehe Finsler S. 54.
[2] Albracht I, S. 18.
[3] Über ihre Aufgabe und Bedeutung Albracht I, S. 10.
[4] Über die Bedeutung des *κλῖναι* siehe Albracht I, S. 44.
[5] Albracht I, S. 44.
[6] Über die unvermittelte Art seiner Einführung siehe Hedw. Jordan, S. 22.

medes, sein Kampf gegen Aineias und Pandaros 166ff., aus den gegebenen Vorbedingungen heraus. Ihre Motivierung ist allerdings nicht mehr, wie bei der ersten Einzelszene, allein in der vorangehenden Reihe 144—165 gegeben, sondern reicht weiter zurück, bis in die erste Einzelszene 95—133. Die Verwundung des Diomedes hat nämlich keine entscheidende Wendung zugunsten der Troer herbeigeführt, vielmehr haben die *πρόμαχοι* der Griechen, während Diomedes sich zu seinem Wagen zurückgezogen hatte [1] und seine Wunde von Sthenelos besorgen ließ, inzwischen ihr Morden unter den Troern fortgesetzt 134. Ihnen gesellt sich jetzt Diomedes wieder zu, von Rachbegier gegen den verwegenen Pfeilschützen erfüllt und von Athene mit besonderer Kraft begabt, und so wütet er noch furchtbarer als vorher [2] unter den Troern. Da er den Pfeilschützen ja nicht kennt, müssen andere für ihn büßen; die Troer fallen gleich paarweise, und immer bedeutendere Helden müssen ihr Leben lassen 144—165. Die Reihe der Einzelkämpfe des Diomedes 144—165 gibt nicht in derselben Weise wie die Reihe 9—94 lauter verschiedene Phasen wieder, da die Kämpfe unter sich gleichartig sind und nur e i n e n Träger der Handlung haben, aber sie macht doch mit ihrer Steigerung deutlich, daß das Morden der griechischen *πρόμαχοι*, deren Repräsentant Diomedes ist [3], immer schlimmer wird. Demgemäß braucht hier der Dichter, um das Ergebnis zusammenzufassen und den Stand der Schlacht kurz anzugeben, den schärferen Ausdruck *ἀλαπάζειν* 166, während 93 und 96 *κλονέειν* stand.

Jetzt kommt Aineias 166, also angesichts der größeren Gefahr der größere Held, auf den Gedanken, dieser Not durch Beseitigung des Hauptgegners ein Ende zu machen. Er sucht Pandaros auf und macht ihm den Vorschlag, Diomedes durch einen Pfeilschuß aus der Ferne niederzustrecken, wozu es dann freilich nicht kommt, da Pandaros es durchsetzt, daß gegen Diomedes ein Angriff zu Wagen unternommen wird [4].

---

[1] Siehe A l b r a c h t S. 26.

[2] Das ist durch das Gleichnis 136—142 ausgedrückt, das zu dem Gleichnis 78—92 in Beziehung steht. Darüber bemerkt H e r m. G r i m m I, S. 141 fein: „Homer schildert in einem zweiten Vergleiche Diomedes' Kraft in anderer Richtung. Beim vorüberflutenden Strom hatte er mehr die d y n a m i s c h e G e w a l t des Helden gezeigt, jetzt einen Schritt weitergehend, zeigt er ihn von der Macht erfüllt, die Feinde e i n z u s c h ü c h t e r n", und S. 143: „Nicht das blutige Wüten des Löwen unter den Schafen, sondern den ü b e r w ä l t i g e n d e n S c h r e c k e n, den er einflößt, will Homer uns fühlen lassen. Wir sollen empfinden, wie die Troer von Furcht erfüllt zu werden beginnen."

[3] Vgl. auch 167 *βῆ ... ἀνὰ κλόνον ἐγχειάων.*

[4] Über seine Bedeutung für den Verlauf der Schlacht siehe A l b r a c h t I, S. 17 und 51.

Die beiden Einzelszenen des Diomedes, 95—133 und 165—310, stehen ebenso wie die sie vorbereitenden Kampfreihen zueinander im Verhältnis des Kontrastes und der Steigerung.

Bei dem Pfeilschuß des Pandaros ist Diomedes wehrlos und unerwartet der aus der Ferne kommenden Gefahr preisgegeben; Aineias tritt er kampfbereit und in klarer Erkenntnis dessen, was ihm bevorsteht, entgegen; denn Sthenelos hat ihn auf die drohende Gefahr aufmerksam gemacht und ihn aufgefordert, sich auf dem Wagen aus der Reihe der Vorkämpfer zurückzuziehen 241—250, was aber Diomedes mit finsterem Stolze als seinem Wesen zuwider unter Hinweis auf den Schutz der Athene ablehnt, ja er befiehlt Sthenelos, im Falle des Sieges die Rosse des Aineias aus göttlicher Zucht als Beute davonzuführen 252—273[1]. Dort ist Diomedes' Gegner ein Pfeilschütze, also ein Vertreter einer untergeordneten Waffengattung, hier hat er es mit Wagenkämpfern zu tun, mit unverächtlichen Gegnern, wie Sthenelos warnend hervorhebt 244.

Dort wird Diomedes für einige Zeit kampfunfähig gemacht; er muß sich zu seinem Wagen hinter die Reihe der Vorkämpfer zurückziehen, und wenn die Verwundung auch seine Kraft und seinen Kampfesmut nicht gebrochen hat 106, so muß doch Athene, sein Flehen erhörend 115—120, eingreifen, um ihm die volle Behendigkeit der Glieder zurückzugeben 121/22. Hier wird der Kampf zu einem glänzenden Siege, denn Diomedes tötet rasch und leicht den Pandaros und verwundet Aineias schwer, mit gewaltiger Kraft den Stein schleudernd 302, und dieser Erfolg führt ihn empor zu einer größeren, unerhörten Waffentat, dem Siege über Aphrodite.

Dieser Steigerung der zweiten Szene im Stofflichen entspricht es, wenn hier die Charakteristik der Helden, die dort erst andeutungsweise gegeben wird, zur vollen Entfaltung kommt. Die renommistische Prahlsucht des Pandaros, mit der er nach seinem Pfeilschuß über seinen vermeintlichen entscheidenden Erfolg laut aufjubelt 99—105, sich mit vermessenem Stolze auf seinen lykischen Stammesgott Apollon (vgl.

[1] Die breite Erzählung von den Rossen des Aineias, die den raschen Fortschritt der Handlung aufhält, ist ein weiteres Beispiel für die „Ruhe und Behaglichkeit der Darstellung", wofür Rothe im Register I s. v. einige Fälle zusammengestellt hat; siehe auch Finsler S. 489. Über die Häufung der Motive, die durch den Wunsch des Diomedes, die Rosse zu gewinnen, eingeführt wird, vgl. Herm. Grimm S. 150. Zwei Fälle, in denen solche „Doppelmotive" die Komposition der Ilias entscheidend beeinflußt haben, bespricht Rothe S. 199 und 278 f.

Δ 101) berufend [1], und die davon so vorteilhaft sich abhebende Zuversicht des Diomedes 115—120 kommen in der zweiten Szene noch stärker zur Geltung, indem beide, der eine in Aineias, der andere in Sthenelos, eine Art Gegenspieler erhalten, der sie durch sein anders geartetes Wesen zur volleren Darstellung ihres Innern gleichsam reizt. Schon die erste Erwiderung des Pandaros 180—216 auf die Anrede des Aineias 171—178 entwickelt sein selbstgefälliges, eitles Wesen deutlicher. Aineias hat zwar etwas erregt und nicht ganz frei von Unwillen 171, aber doch mit Worten höchster Anerkennung für seine Schützenkunst 172/73 die ehrende Aufforderung an ihn gerichtet, dem Wüten des Diomedes, den er noch nicht erkannt hat, durch einen Pfeilschuß ein Ende zu machen, und die Vermutung geäußert, der Kämpfer sei vielleicht ein Gott, der den Troern zürne. Ihm gibt nun der *ἀγλαὸς υἱὸς Λυκάονος*, ihn mit versteckter Ironie *Τρώων βουληφόρε χαλκοχιτώνων* anredend, recht unverblümt zu verstehen, daß es mit seiner Vermutung nicht weit her sei, denn jener Kämpfer sei, wie man am Wappen des Schildes, an seinem Helme und seinen Rossen sehen könne, niemand anders als Diomedes 182/83. Die Worte *σάφα δ' οὐκ οἶδ', εἰ θεός ἐστιν* sind auch nur ironisch zu verstehen [2], als ein nachträgliches halbes Zugeständnis, mit verstellter Höflichkeit, um nicht gar zu anmaßend zu erscheinen. Mit seiner *βουλή* komme er zu spät; denn er habe schon einen Pfeil gegen Diomedes gesendet und ihn auch getroffen; wenn Diomedes trotz dieser tödlichen Wunde nicht gefallen sei 190, so sei das nur daraus zu erklären — das ist für den eitlen Pandaros sicher —, daß ein Gott ihm zur Seite stehe (und gegen einen zürnenden Gott kämpfen selbst Helden wie Pandaros vergeblich, darf man seinen Gedankengang ergänzen). Anstatt jetzt mit seinem Gegenvorschlag, sie sollten Diomedes gemeinsam im Wagenkampf bestehen, mit klaren Worten herauszurücken, greint er prahlerisch und schwächlich darüber, daß er entgegen den Mahnungen seines Vaters, in dessem Hause elf Streitwagen mit den erforderlichen Gespannen ständen — unter dem tut er's nicht —, die Wagen zu Hause gelassen habe und so als simpler Bogenschütze zu Fuß kämpfen müsse. In kindischem Unmut schilt er auf seinen Bogen, der ihm keinen Nutzen gebracht habe, und den er nach der Heimkehr zerbrechen und ins Feuer werfen werde, wofür er

---

[1] Siehe Hedw. Jordan a. a. O. S. 23. „Die Rede soll Pandaros für uns lebendig machen. Die Szene würde blaß, farblos sein, wenn Pandaros nur der wäre, der schießt. Er ist auch eine Persönlichkeit." Über Apollon siehe Wilamowitz, Hermes 38 (1903) S. 575—586.

[2] Anders, aber nicht überzeugend, erklärt sie Cauer, Grundfr.², S. 400 Anm. 9.

gar seinen Kopf verpfändet. Als dann Aineias, der den Sinn seiner allzu durchsichtigen, langatmigen Lamentationen sofort durchschauend „mit der milden Höflichkeit eines Prinzen von Geblüt“ die Anmaßung und den versteckten Neid des Wichtigtuers mit Stillschweigen übergeht und ihm den Vorschlag macht, worauf Pandaros ja nur hinauswollte, Diomedes im Wagenkampfe anzugreifen, ja ihm in fürstlichem Entgegenkommen sogar die Wahl freiläßt, ob er als Lenker der Rosse oder als Kämpfer mitfahren wolle, da tritt die Eitelkeit des Pandaros höchst ergötzlich ganz unverhüllt zutage 230—238: mit beiden Händen greift er freudig zu und wählt natürlich für sich die Rolle des Wagenkämpfers; seine Begründung, daß die Rosse unter der gewohnten Leitung des Aineias besser und sicherer laufen würden, ist natürlich ein Vorwand, unter dem sich seine Eitelkeit nur schlecht versteckt: ihm kommt es lediglich darauf an, sich die entscheidende und ruhmvollere Aufgabe zu sichern [1]. Mit welcher Keckheit begegnet er nachher Diomedes 275—279; er stößt den Kampfruf aus, er eröffnet den Kampf mit seinem Lanzenwurf; er kann es sich auch nicht versagen, Diomedes zu verkünden, daß der Pfeilschuß von ihm hergerührt habe. Ebenso vorschnell wie nach jenem ersten Schuß triumphiert er auch jetzt wieder, daß er sich selbst zum Ruhme den Feind tödlich getroffen habe 284/85, und dabei hat seine Lanze nur den Schild durchschlagen und den Panzer nicht einmal verletzt 281/82. In kläglichem Gegensatze dazu steht sein rasches und jämmerliches Ende, und es sieht wie beabsichtigter Hohn aus, wenn dieser prahlerische Großsprecher gerade an der Zunge verwundet wird 292.

Wird der Eindruck von Diomedes' Tapferkeit und Heldenmut in der zweiten Szene gegenüber der ersten schon dadurch gesteigert, daß die innere Hohlheit seines Gegenbildes, des Pandaros, hier noch deutlicher wird, so trägt ferner auch dazu bei, daß im Gegensatz zu Diomedes seine beiden Gegner, auch Aineias, dem Kampfe mit Bangen entgegensehen. Schon der Vorschlag des Aineias, den Feind durch einen Schuß aus der Ferne zu töten, statt ihm sogleich auf dem Wagen entgegenzustürmen, seine Annahme, Diomedes sei ein zürnender Gott 177/78, Pandaros' freilich zum Teil aus seiner Eitelkeit hervorgehende Erklärung für seinen Mißerfolg, daß Diomedes ein Gott im Kampfe schütze 185/86, verraten ihre innere Unsicherheit, und ihre Furcht kommt vollends darin zutage, daß sie beide von vornherein die Flucht aus

[1] Ähnlich, aber etwas zu pointiert und gekünstelt, faßt Herm. Grimm Pandaros und Aineias auf, Homer I, S. 145 und 147.

dem Kampfe als Möglichkeit erwägen, 224/25 und 232—236. Das wichtigste Mittel aber, den Heldencharakter des Diomedes noch deutlicher als in der ersten Szene hervortreten zu lassen, ist die Unterredung mit seinem treuen Wagenlenker Sthenelos im Augenblicke des Herannahens der Feinde. Seine Mahnungen liebevoller Besorgnis 243, 250, er solle den starken, kampfeslustigen Gegnern nicht entgegentreten, sondern sich aus der vordersten Reihe zurückziehen [1], erregen nur Diomedes' Unwillen. Den Vorschlag des Sthenelos weist er als unvereinbar mit seinem Adel ab, er will den feindlichen Wagenkämpfern entgegentreten; ja — wie anders als Aineias und Pandaros —, er hat Ruhe genug, schon an den Preis des Kampfes zu denken, und verfügt voll Siegeszuversicht über die Beute 252—273. Im Kampfe selbst bewährt er sein Heldentum; die Prahlerei des Pandaros weist er voll Ruhe zurück 287/88, tötet ihn mit einem wohlgezielten Lanzenwurf und bringt Aineias zu Falle, indem er ihm mit einem gewaltigen Stein die Hüfte zerschmettert 302—308.

Der reichere Inhalt der zweiten Einzelszene des Diomedes, ihr tieferer menschlicher Gehalt erforderte endlich auch eine breitere Form der Darstellung und eine künstlichere Gliederung der Erzählung als die erste. Diese (V. 95—133) ist zweiteilig. Die Hauptsache, die Verwundung des Diomedes, wird ohne weitere Vorbereitung in wenigen Worten erzählt, indem von Pandaros ausgegangen wird 95. Von selbst, mit der Richtung des Pfeiles gleichsam (ähnlich Δ 127), geht die Erzählung wieder zu Diomedes über, während Pandaros einfach verschwindet, nachdem er geleistet, wozu ihn der Dichter brauchte. Dem kurzen Vorgange weiß der Dichter aber durch ein feines Kunstmittel doch einige Dauer zu verleihen: „Pandaros zielt und trifft Diomedes in die rechte Schulter. In diesem Momente höchster Spannung versteht der Dichter seine Hörer einen Augenblick im ungewissen zu erhalten.... Er läßt nämlich den Pandaros freudestrahlend den Troern zurufen, Diomedes sei so getroffen, daß er schwerlich werde aushalten können, und hinterher straft er ihn Lügen. Wir haben also Benutzung der direkten Rede, um im kritischen Moment das Geschehnis einen Augenblick auf seiner Höhe zu erhalten, ja eigentlich es noch etwas zu steigern [2]." Der zweite Teil der Szene 106—133, der in drei Abschnitten berichtet, wie Diomedes sich zum Wagen zurückzieht, um von Sthenelos seine Wunde pflegen zu lassen, wie er zu Athene um Rache fleht, die Göttin ihm neue Kraft gibt und

[1] Siehe Anm. von Hentze zu V. 249.
[2] Hedw. Jordan S. 23.

ihn vor dem Kampfe mit Göttern außer mit Aphrodite warnt, dient zunächst dazu, dem rasch vorübergegangenen Hauptvorgange Dauer und Nachdruck zu verleihen, indem er die Wirkung der Verwundung vorführt: Diomedes hat die Schlacht zwar verlassen müssen, aber Kraft und Mut sind ihm nicht gebrochen. Aber zugleich wird damit der weitere Fortgang der Erzählung vorbereitet: zunächst das Wüten des Diomedes und namentlich sein Kampf mit Pandaros. Da die Göttin Diomedes' Gebet sogleich erhört, so ist vorauszusehen, daß Pandaros seinen Pfeilschuß sehr bald wird büßen müssen. Die Worte Athenes aber bilden in noch weiterem Sinne die Vorbereitung des Kommenden: mit der Erlaubnis, daß Diomedes mit Aphrodite kämpfen dürfe 131, wird auf diesen Kampf, den ersten Höhepunkt der Aristie, hingedeutet, und ihre Warnung, sich mit anderen Göttern in einen Kampf einzulassen, enthält auch schon einen Hinweis auf den Kampf mit Apollon; denn bei der Kampfeswut des Diomedes ist zu vermuten, daß er diese Warnung nicht beachten wird. In dem Aufbau des Gesanges hat demnach diese kurze Szene eine ganz besondere Bedeutung, und hauptsächlich um diese indirekten, aber deutlichen Voraussagen der kommenden Ereignisse anzubringen, hat der Dichter hier Athene persönlich auftreten lassen.

Die zweite Einzelszene des Diomedes 166—310 ist als die wichtigere Vorstufe, die unmittelbar zum Höhepunkt führt, breiter angelegt und reicher gegliedert. Das Zusammentreffen wird durch zwei ausgedehnte Gesprächsszenen von beiden Seiten her vorbereitet. Der Dichter nimmt den Ausgang wie bei der Pandaros-Szene 96 von den Troern 166. Die behaglich ausgesponnene Unterredung zwischen Aineias und Pandaros, deren Verlauf oben im einzelnen wiedergegeben ist, hat eine Auseinandersetzung über zwei verschiedene Vorschläge oder Absichten zum Inhalt und hält daher, außer durch den Reiz der Charakteristik, den Leser in Spannung, welche der beiden Möglichkeiten, Bogenschuß oder Wagenkampf, zur Ausführung kommen wird. Als zuletzt Pandaros seinen Willen durchgesetzt hat, machen sich die Helden an die Ausführung ihres Planes: sie besteigen den Wagen und stürmen Diomedes entgegen 239/40. Damit ist die Vorbereitung der Handlung von dieser Seite beendigt; die Fahrt des Wagens ist ein gleichmäßig verlaufender Vorgang, dessen weitere Schilderung bis zum Zusammentreffen mit dem Feinde sich erübrigt. So kann der Dichter diese beiden verlassen und uns auf die Gegenseite versetzen, um zu erzählen, was dort inzwischen geschieht 241—274. Die Verbindung zwischen den beiden Vorgängen wird auf die einfachste Weise hergestellt: Sthenelos

und Diomedes sehen die Feinde herannahen 241, und währenddessen führen sie ihre Unterhaltung. Auch hier werden von den beiden Teilnehmern des Gespräches zwei verschiedene Möglichkeiten vertreten, Zurückweichen vor dem Feinde von Sthenelos, Annahme des Angriffes von Diomedes, so daß der Ausgang zunächst unsicher bleibt; die Lösung tritt aber hier rascher ein als vorhin, da Diomedes in seiner schnell entschlossenen Art ohne langes Hin und Her den Kampf wählt. Daß die Spannung nicht länger angehalten wird, ist auch ganz angemessen, da die Handlung auf diese Weise in beschleunigtem Gange der Entscheidung zueilt. Ein Mangel der Darstellung wird dabei unbedenklich in Kauf genommen, nämlich das Mißverhältnis zwischen der Dauer des ziemlich ausgedehnten Gespräches zwischen Sthenelos und Diomedes und der Fahrt des Aineias. Der Dichter hilft sich darüber hinweg, indem er einfach versichert τὼ δὲ τάχ' ἐγγύθεν ἦλθον 275, aber „τάχα wirkt das nun freilich nicht; es dauert zum mindesten so lange wie die Besprechung zwischen Diomedes und Sthenelos. Aber die Dichter der Ilias sind naiv darin, neben die längsten Reden die Versicherung zu setzen, daß dies alles sehr schnell geht; damit glauben sie genug zu tun. Die Beobachtung läßt sich so vielfach in der alten Kunst und in der alten Dichtung machen, daß die Wirkung, die in der schnellen Darstellung eines schnellen Vorganges läge, nicht erreicht wird. Nicht erstrebt, wird man nicht sagen können" [1]. Dann werden die beiden bisher getrennten Parteien zusammengebracht 275. Damit beginnt die eigentliche Handlung, die im Gegensatz zu der langsamen Vorbereitung rasch abläuft und in klarer Gliederung Schritt für Schritt eine Steigerung bringt; erst ein kurzes Vorspiel: der Kampfesruf des Pandaros, ihm folgt sogleich die Tat, der vergebliche Lanzenwurf mit dem eitlen Triumphgeschrei [2], und der Abschluß, die ruhige Abweisung und die Drohung des Diomedes 289; darauf die Haupthandlung in zwei schnellen Schlägen von wachsender Wucht: erst der Fall des Pandaros, der in der Verteidigung durch einen Speerwurf aus der Ferne getötet wird 290—296, dann der Kampf gegen den Haupthelden Aineias, der im Nahkampf im Angriff durch einen Steinwurf unschädlich gemacht wird 297—310.

Hier leitet die zweite Vorstufe nun unmittelbar zum ersten Höhepunkte über, zu dem Kampfe mit Aphrodite und seinen Folgen 311 bis

[1] Hedw. Jordan a. a. O. S. 26.

[2] Hedw. Jordan a. a. O. S. 27. „Pandaros' vorzeitiges Geschrei lenkt uns erst auf eine falsche Fährte", und damit wird Spannung erweckt.

453. Ästhetisch ist er durch den Aufstieg über die beiden Vorstufen, wie gezeigt, vorbereitet und bringt in dem mühelosen Siege des Sterblichen über eine Gottheit seinerseits eine wirksame Steigerung; er ist aber auch innerlich motiviert, von seiten des Diomedes durch die Erlaubnis Athenes, mit Aphrodite zu kämpfen 131/32, von seiten Aphrodites durch die Tatsache, daß sie als Mutter des Aineias ihren Sohn vor dem sonst unvermeidlichen Tode schützen will 311—313, eine Wendung, auf die die bedeutungsvollen Worte des Sthenelos 248 *μήτηρ δέ οἵ ἐστ' Ἀφροδίτη* noch besonders vorbereitet hatten.

Der Verlauf der Handlung auf diesem ersten Höhepunkte ist in der Weise gegliedert, daß auf die eigentliche Kampfesszene 311 bis 352 nach zwei Richtungen hin, wie es die Sachlage erforderte, ihre Nachwirkungen gezeigt werden, nämlich 353—431 die Folgen für Aphrodite, ihre Flucht und Heilung im Olymp, und 432—453 die Rettung des Aineias durch Apollon, so daß der starke Akkord, zu dem die Erzählung angeschwollen war, einen doppelten Ausklang erhält [1].

Die Hauptszene 311—352 durchläuft zwei Stufen, die die Verse 311—330 und 330—352 umfassen. Bei der Erzählung ist es auf Überraschung abgesehen. Die Göttin Aphrodite erscheint — sie ist plötzlich ohne jede Vermittlung zur Stelle —, umfaßt ihren Sohn mütterlich mit ihren Armen, hüllt ihn zum Schutze gegen Speerwürfe in ihr Gewand und trägt ihn fort. Man glaubt Aineias gerettet 318. Da kommt die überraschende Wendung 320, daß Diomedes ihr nacheilt und sie an der Hand verwundet, so daß sie den Sohn zur Erde gleiten lassen muß. Die Wirkung ist um so größer, als dazwischen der an sich recht gleichgültige Bericht steht, wie Sthenelos die Pferde des Aineias in Sicherheit bringt und in die Schlacht zurückkehrt 319—30.

Die zweite Stufe bringt eine neue Überraschung in dem unvermuteten Eingreifen Apollons 344—346, der den Körper des Aineias in eine dunkle Wolke hüllt und in seinen Armen forträgt.

Die Höhepunktszene steht nicht isoliert für sich da, sondern auch sie enthält, wie die bisher betrachteten vorbereitenden Szenen, einige Züge, die sie mit der Gesamthandlung verknüpfen und auf das Kommende vorbereiten. Zunächst erinnert der Dichter kurz daran, daß dieser Kampf des Diomedes nur ein Teilvorgang der großen Schlacht ist: nicht vor Diomedes suchen Aphrodite und nachher Apollon Aineias zu schützen, sondern sie tragen ihn fort *μή τις Δαναῶν ταχυπώλων* . . . *ἐκ*

[1] Dieselbe Anordnung wird bei dem zweiten Höhepunkte mit einer durch den Stoff gebotenen Abweichung wiederkehren.

θυμὸν ἕλοιτο 316 und 345, und Diomedes eilt Aphrodite πολὺν καθ' ὅμιλον nach 334. So wird auf die Schlacht, den Hintergrund der Taten des Diomedes, wieder hingedeutet.

Wichtiger ist, daß sich der Dichter schon hier den Weg zu dem nachher erfolgenden Zusammenstoße zwischen Diomedes und Apollon 432—444 bahnt, indem Apollon so auffällig eingeführt wird 344—346, und besonders dadurch, daß Diomedes selbst das Schlußwort gegeben wird 348—351: „Dieser Einfall ist sehr fruchtbar. Der Inhalt der Szene wird erst damit ausgeschöpft, und sie wird sehr wirkungsvoll abgeschlossen; zugleich auch tritt Diomedes wieder in den Vordergrund, und wenn der Dichter Aphrodite in den Olymp gebracht haben wird, was er zunächst tut, so wird er es leicht haben, Diomedes wieder zu finden. Das aber hat er nötig; denn die Handlung ist noch nicht aus" [1], d. h. der Leser erwartet einen Kampf zwischen Apollon und Diomedes.

Auch die Szene im Olymp 367 ff. wird wenigstens im Tone vorbereitet. Schon hier erklingt mitten im Schlachtenlärm jene geringschätzige Ironie, auf die dort die ganze Darstellung gestimmt ist. Die Schwäche und das unkriegerische Wesen Aphrodites wird ausdrücklich betont 331/32; wie lächerlich, daß sie sich trotzdem in den Kampf wagt und sich dem νηλὴς χαλκός preisgibt; und sie benimmt sich auch kläglich genug: sie, die Göttin, flieht und sucht sich im dichten Gewühl dem verfolgenden Diomedes zu entziehen 334; nach der Verwundung schreit sie laut auf und vergißt in ihrem Schmerze ganz die Fürsorge für ihren Sohn V. 343, der ohne die Hilfe Apollons verloren wäre, sie weiß nichts Besseres zu tun als jammernd davonzulaufen 352. So kläglich endet das Werk der schützenden Mutterliebe einer Göttin, und Diomedes sendet der Zeustochter gar noch Worte schneidenden Hohnes nach 348—351.

Endlich enthält die Szene auch die innere Motivierung für den Kampf des Diomedes mit Apollon. Der Held, der übrigens schon mit seinem Steinwurfe gegen Aineias seine rücksichtslose Härte bewiesen, der jetzt die Tochter des Himmelskönigs in ihrem edlen Tun stört und ohne Scheu vor ihrer göttlichen Hoheit sie die Kraft seines Speeres und die Schärfe seiner Zunge spüren läßt, er wird der fürsorglichen Mahnung Athenes zum Trotz auch vor mächtigeren Gottheiten nicht zurückschrecken.

Die olympische Szene 353—431 enthält vier Teilvorgänge; der

[1] Hedw. Jordan S. 30.

erste 353—363 spielt sich noch auf der Erde ab in der Nähe der Schlacht: Aphrodite bittet Ares um den Wagen; der zweite 364—369 erzählt Aphrodites Fahrt in den Olymp, der dritte 370—417 ihre Tröstung und Heilung, und der letzte 418—431 bringt den Abschluß in einem Gespräche zwischen Here, Athene, Zeus und Aphrodite.

In diesen vier Szenen, die jede ein Bild für sich darstellen, macht sich das Prinzip der Steigerung wieder geltend, zunächst im Gefühls- und Stimmungsgehalt der einzelnen Szenen. Die Bitte Aphrodites an ihren Bruder wird sachlich behandelt, ohne tiefere Gemütserregung; Ares hört die Bitte an und erfüllt sie sogleich ohne ein Wort der Erwiderung; ebenso wird die Fahrt nach dem Olymp einfach als ein Faktum berichtet, nur die Worte ἀκηχεμένη φίλον ἦτορ 364 erinnern kurz an Aphrodites Leid. Tiefere Bewegung erfüllt das Gespräch zwischen Mutter und Tochter, kindliches Vertrauen auf der einen Seite, mütterliche Liebe und Hilfsbereitschaft auf der anderen, eine rührende Szene; endlich lebhafter Ausbruch von Kraftbewußtsein und Überlegenheit in der Hohnrede Athenes, zum Schlusse durch Zeus' Majestät leise gedämpft. Ermöglicht wird diese breitere Entfaltung des inneren Lebens durch die formale Erweiterung der Szenen; zuerst haben wir nur eine Rede, die Bitte Aphrodites 359—62, Ares schweigt; dann Rede und Gegenrede in Frage 373/74, Antwort 376—80 und Begütigung 382—415, endlich die Anknüpfung eines wirklichen Gesprächs zwischen mehreren, Here, Athene, Zeus und Aphrodite.

Ferner wird das Wesen Aphrodites, das schon in der Kampfszene deutlich hervorgehoben war, ihre Schwäche, hier Schritt für Schritt mehr herausgearbeitet. Zu diesem Zwecke wird zunächst Iris bemüht — sie ist ohne weitere Erklärung zur Stelle, weil sie der Dichter eben braucht, wie vorher Aphrodite selbst und Apollon —, Aphrodite ist so schwach, daß sie zu Ares hingeführt werden muß ἀχθομένη ὀδύνῃσιν 354. Willenlos läßt sie sich im Wagen von Iris befördern und überläßt ihr die Besorgung der Rosse. Ganz gebrochen sinkt sie „wie ein armes Ding von fünfzehn Jahren vor ihrer Mutter hin“ [1], und aus ihren Worten 376ff. klingt es fast wie kindischer Trotz. Schließlich benimmt sie sich nicht nur schwach, sondern schwächlich: obwohl die Wunde geheilt ist und die Schmerzen besänftigt sind 417, steckt sie den Spott Athenes und die Zurechtweisung des Zeus ruhig ein: sie schweigt wie ein gescholtenes Kind.

Ist schon in dieser Darstellung Aphrodites die Ironie des Dichters

---

[1] Herm. Grimm I, S. 155.

nicht zu verkennen, so behandelt er die übrigen Götter mit fast noch keckerem Übermute. Ares, „der liebe Bruder", hat für die Schmerzen der Schwester, die sie ihm beweglich klagt (λίην ἄχθομαι ἕλκος), kein Wort der Teilnahme; dazu ist er zu plump und schwerfällig. Der Trost, den die mütterliche Dione spendet, ist nicht weit her. Sie sucht ihre Tochter damit zu beruhigen, daß es anderen Göttern von Sterblichen noch weit schlimmer ergangen sei, und kramt zum Beweise alte Geschichten aus 385—404 [1]. Dabei wirft es übrigens auf die Zustände unter den Göttern ein eigentümliches Licht, wenn sie Sterbliche auf andere Götter hetzen χαλέπ' ἄλγε' ἐπ' ἀλλήλοισι τιθέντες 384. Nicht viel besser ist der zweite Trostgrund, daß Diomedes, den Toren, bald die Rache ereilen und er nicht lange mehr leben soll 405—415. Athene gar wird mit beißendem Hohn geschildert. Ihre Worte 421—425 sind mit Bosheit getränkt. Sie beginnt mit übertriebener Höflichkeit und Bescheidenheit 421; die Annahme, Aphrodite habe ein achäisches Weib verleiten wollen, zu den Troern überzulaufen, enthält einen boshaften Hinweis auf die peinliche Geschichte von Helene und Paris, die den ganzen Krieg verschuldet, und die Vermutung, Aphrodite habe sich an einer Spange verwundet, als sie die Achäerin geliebkost, soll durch den Kontrast die Gefahr, in der die Göttin in Wirklichkeit geschwebt, herabsetzen und sie lächerlich machen. So läßt Athene, die in der Schlacht der Männer waltet 331, die schwache Göttin mit Härte ihre Überlegenheit fühlen. Das ist „der Ton, in dem die olympische Bande untereinander verkehrt" [2]. Die Gerechtigkeit, mit der Zeus eingreift, indem er jedem das Seine zuteilt und darüber wacht, daß keiner der Götter die ihm zugewiesenen Befugnisse überschreitet 428—430, ist nur trügender Schein. Aphrodite hat nicht den Kampf gesucht, sondern in mütterlicher Fürsorge ihren Sohn schützen wollen (das sagt sie selbst 376/77, und es ist des Dichters eigene Auffassung 318), und Athene hat ja Diomedes auf sie gehetzt (131/32, was Dione 405 wieder mit Recht

---

[1] Diese katalogartige Aufzählung gleichartiger Geschichten, wofür sich auch sonst Beispiele im Homer finden, z. B. Ξ 313 ff. der Katalog der Liebesabenteuer des Zeus, läßt vermuten, daß den Dichtern Handbücher zur Verfügung standen, die solche Zusammenstellungen ähnlicher Stoffe enthielten; dorther sind auch die öfter vorkommenden ausführlichen Stammbäume entnommen (in unserem Gesange der Stammbaum des Amphios 612 ff., ferner z. B. Z 145—210, Y 213—24). Siehe Bethe, Die griechische Poesie (Gercke-Nordens Einleitung in die Altertumswissenschaft I) S. 277. Nach einer freundlichen Mitteilung Bethes ist hierüber eine eingehende Arbeit eines seiner Schüler zu erwarten.

[2] Herm. Grimm I, S. 156.

ausspricht). Die Verweisung in ihre Grenzen ist also ganz unberechtigt, reine Willkür zugunsten Athenes. Für das Leid Aphrodites hat der Vater kein Wort des Bedauerns; den schneidenden Hohn Athenes weist er nicht zurück, sondern hört ihn wohlgefällig lächelnd an, ja er gibt Athene ausdrücklich recht. So erfüllt sich die spottende Voraussage des Diomedes 348—351, daß Aphrodite in Zukunft an Kämpfen nicht mehr teilnehmen werde. Er, der Sterbliche, ist nicht nur in der Wirklichkeit, sondern auch moralisch der Sieger über die Göttin, worin sich die Geringschätzung ausdrückt, die der Dichter für die Götter empfindet [1].

Wie hoch über den Kämpfen der Sterblichen aber auch diese olympische Szene schwebt, so sind doch kunstvoll Fäden hineingeschlungen, die zu den kommenden Ereignissen auf der Erde hinüberleiten. Ares erfährt aus Aphrodites eigenem Munde das Leid, das Diomedes der Schwester angetan 361/62; dies und noch mehr die vielsagenden Worte der Aphrodite *Τυδεΐδης, ὃς νῦν γε καὶ ἂν Διὶ πατρὶ μάχοιτο* 362, die sie nachher 380 in etwas anderer Form wiederholt, machen es zur Genüge deutlich, daß wohl auch Ares mit Diomedes noch kämpfen wird, und bereiten also den zweiten Höhepunkt vor. Athene ist in den Olymp versetzt, sie wird in freundlichem Einverständnis mit Here gezeigt 418; so wird ihre gemeinsame Wagenfahrt vom Olymp auf das Schlachtfeld ermöglicht, die den Kampf zwischen Diomedes und Ares herbeiführt.

Der erste Höhepunkt der Erzählung hat, wie gesagt, noch einen zweiten „Ausklang" in den Versen 432—453, da Aineias, der Göttersohn, um dessen Schutz die Göttin Aphrodite sich bemüht hatte, zu bedeutend hervorgetreten war, als daß er einfach wie Pandaros aus der weiteren Erzählung verschwinden konnte; die ferneren Schicksale des Verwundeten mußten berichtet werden, und der Dichter weiß die Erzählung so zu gestalten, daß sie nach dem eigentlichen Höhepunkt und nach der das Interesse so stark in Anspruch nehmenden und ablenkenden

[1] Mit diesen heiteren Götterszenen wird im großen dieselbe Wirkung erreicht, wie mit den in Kampfschilderungen eingestreuten Gleichnissen: das Toben der Schlacht ist für eine Weile vergessen, und mit erfrischten Sinnen kann man dem Dichter wieder auf das Schlachtfeld folgen; vgl. G. Finsler, Die olympischen Szenen der Ilias. Progr. Gymn. Bern 1906, S. 54. — Über die Stellung des Homerischen Epos zu den Göttern siehe Wilh. Nestle, Anfänge einer Götterburleske bei Homer, N. Jahrb. f. d. klass. Altert. XV (1905), S. 161 ff., wo auch die frühere Literatur besprochen wird; ferner Finsler, Homer S. 447 ff.; P. Meyer, Die Götterwelt Homers. Progr. Kgl. Klosterschule zu Ilfeld 1907; D. Mülder, Die Ilias und ihre Quellen, Berlin 1910, S. 121 ff.; Rothe, Ilias S. 168 ff.

olympischen Szene nicht etwa abfällt und bloß „nachklappt", sondern durch eine neue Steigerung das Interesse von neuem fesselt. Das geschieht dadurch, daß Diomedes nach dem gelungenen Angriff auf Aphrodite jetzt entgegen der Weisung Athenes den Kampf mit einer mächtigeren Gottheit, mit Apollon, wagt. „Dieser Kampf verlangt etwas Besonderes; bewunderungswürdig ist, wie der Dichter es findet. Dreimal springt Diomedes gegen den unsterblichen Gott an; dreimal erschüttert dieser den schimmernden Schild. Wirkungsvoller und einfacher zugleich konnte nicht geschildert werden; wie malt sich in der dreifachen Wiederholung des Versuchs Diomedes' heißes Ungestüm und wie des Gottes Übermacht. Keine detaillierende Schilderung könnte den Effekt dieser Zusammenfassung erreichen [1]." In einem zweiten Teile wird nach dieser letzten Anspannung ganz nüchtern und sachlich berichtet, was aus dem verwundeten Aineias eigentlich geworden ist: Apollo bringt ihn nach Pergamos, wo er einen Tempel hat; dort wird er von Leto und Artemis verpflegt 445—448, so daß er später wieder in den Kampf eintreten kann 514. An seiner Stelle schafft Apollon auf dem Schlachtfelde ein ihm völlig gleichendes Abbild, ein *εἴδωλον*, um das die Griechen und Troer kämpfen. So lenkt der Dichter am Abschlusse des ersten Höhepunktes, nachdem sich das Interesse längere Zeit im wesentlichen auf Einzelkämpfe des Diomedes konzentriert hatte, den Blick wieder auf die Schlacht, die jetzt für eine längere Weile in den Vordergrund tritt.

Im zweiten Hauptteile des Gesanges bildet wiederum ein Götterkampf den Höhepunkt und das Ziel der Handlung, und wiederum wird die Vorbereitung dazu in zwei Stufen gegeben, V. 497—527 und 528—710; insofern herrscht also Symmetrie mit dem entsprechenden Abschnitte des ersten Hauptteiles. Weiter ist sie aber nicht getrieben. Eine ganz durchgehende Symmetrie würde schematisch sein und ermüden, darum sorgt der Dichter für Abwechslung zunächst dadurch, daß hier besondere Einzelszenen des Diomedes nicht vorkommen, so daß die Schlacht, nicht Diomedes, das Interesse auf sich lenkt. Es sind hier also nur Schlachtszenen da, die mit den die beiden Einzelszenen des Diomedes im ersten Teile vorbereitenden Kampfreihen korrespondieren, und zwar entsprechen die Verse 497—527 den Versen 9—94, 528—710 den Versen 134—165. Es herrscht aber auch hierin nicht volle Symmetrie; in den Versen 497—527 sondern sich zwar zwei Gruppen, 497—505 und 506—527, wie in 9—94 die beiden Gruppen 9—58 und 59—94,

[1] Hedw. Jordan S. 30.

aber hier handelt es sich um zwei Massenszenen, dort um zwei Reihen von Einzelkämpfen. Umgekehrt ist das Verhältnis zwischen Übereinstimmung und Abweichung bei den Versen 528—710 in ihrer Beziehung zu den Versen 134—165. Hier werden beide Male Einzelkämpfe zu Reihen zusammengefaßt, aber im ersten Hauptteile ist es nur eine Reihe, im zweiten Hauptteile zwei, 528—595 und 596—710[1], und in der Reihe des ersten Hauptteiles ist ein Kämpfer, Diomedes, der Träger der Handlung, in denen des zweiten Hauptteiles zweimal je vier. Es ist also ein Wechsel zwischen formaler und sachlicher Übereinstimmung und Abweichung mit den entsprechenden Abschnitten des ersten Hauptteiles durchgeführt. Die wichtigste Neuerung gegenüber dem ersten Hauptteile besteht aber darin, daß hier gerade das entgegengesetzte Verfahren eingeschlagen wird, um zum Höhepunkte zu gelangen, wie im ersten Hauptteile. Dort bedeutete jede der beiden Vorstufen jedesmal einen Aufstieg zu größerer Höhe, bis mit einem letzten Schritt der Gipfel erreicht wurde, hier führen die beiden vorbereitenden Abschnitte im Gegenteil jedesmal tiefer hinab bis zum niedrigsten Punkte, indem nämlich die Griechen in immer größere Bedrängnis geraten, bis sie sich endlich zur Flucht wenden 710. Aus dieser Not befreit sie plötzlich Diomedes mit Athenes Hilfe; wir werden fast mit einem Schlage aus der Tiefe zur Höhe emporgerissen. Schon dadurch allein wirkt der zweite Höhepunkt, wie er auch soll, imposanter als der erste; er ragt empor wie ein erhabener Berggipfel, der unmittelbar aus dem Tale emporsteigt, während der erste etwa der höchsten Kuppe eines Gebirges zu vergleichen wäre, der zwei Gebirgsrücken, ein niederer und ein höherer, vorgelagert sind. Diese Führung der Handlung wird durch die Erläuterung der einzelnen Teile des zweiten Hauptteiles deutlicher werden, in denen die Wendung der Schlacht zu ungunsten der Griechen schrittweise dargestellt ist.

Zunächst ist es erforderlich, sich den Stand der Schlacht bei Beginn des zweiten Hauptteiles V. 454 zu vergegenwärtigen. Er hat sich seit dem Augenblicke, als Aineias mit Pandaros gegen Diomedes vorging 240 — bis dahin war ihr Gang oben S. 11 verfolgt worden —, nicht wesentlich verändert; denn mit derselben Naivität, mit der der Dichter gelegentlich ein τάχα einfügt, um einen breit erzählten Vorgang zu einem schnell verlaufenden zu machen 275, fordert er, daß man sich die ausführlich erzählten Kämpfe des Diomedes mit Pandaros und Aineias, mit Aphrodite und Apollon, und was sich daran anschließt,

[1] Die Sarpedonszenen sind dabei auszuscheiden.

als nur wenige Augenblicke füllend vorstellt. Die πρόμαχοι der Griechen hatten also das Gros der Troer erreicht und richteten unter ihnen ein Blutbad an 166/67. Der Vorstoß des Aineias gegen Diomedes hat daran nichts zu ändern vermocht, vielmehr ist inzwischen auch die Masse des Griechenheeres herangerückt und kämpft gegen die Masse der Troer; denn Aphrodite und Apollon suchen Aineias nicht vor einem Einzelkämpfer zu schützen, sondern vor der Gesamtheit der Danaer 316, 345, Sthenelos führt die Rosse des Aineias fort νόσφιν ἀπὸ φλοίσβοιο 322, Diomedes verfolgt Aphrodite πολὺν καθ' ὅμιλον 334 und Apollon trägt Aineias ἀπάτερθεν ὁμίλου 445. Wenn Aineias diesem Ringen auch keine entscheidende Wendung zugunsten der Troer gegeben hat, so „hat er doch den Erfolg, daß um den vermeintlichen Leichnam des Aineias der Kampf eine Weile zum Stehen kommt" [1], und hier kämpfen neben Schwerbewaffneten auch Leichtbewaffnete 451—453. Es ist aber nur ein letzter Haltepunkt für die Troer; bald wird allgemeine Flucht einreißen, da sie Diomedes niemand entgegenzustellen haben, und der Sieg muß den Griechen zufallen, wenn ihnen nicht eine außerordentliche Hilfe kommt. In solchen Fällen „ist es denn im Epos fast regelmäßig die mächtige Einwirkung eines Gottes, welche die Wendung herbeiführt" [2], so hier die des Ares, die erste Szene, mit der der zweite Hauptteil beginnt 454—470, 493[b]—496[3].

Sie enthält drei Vorgänge: Apollon fordert Ares auf, Diomedes unschädlich zu machen, der es gewagt habe, erst Aphrodite zu verwunden und dann ihn selbst anzugreifen 454—459. — Apollon, der für die Handlung nicht weiter nötig ist, wird mit raschem Handgriff entfernt; er geht nach Pergamos 460. — Ares folgt der Aufforderung; er ermutigt die Troer und darauf die Söhne des Priamos, die er in der Gestalt des Akamas zum Kampfe anspornt 461—470. Infolgedessen feuert Hektor, der älteste Priamossohn und Führer des Heeres, dem

---

[1] Albracht I, S. 51. Dagegen bleiben Diomedes' Kämpfe mit den Göttern Aphrodite und Apollon ohne Einfluß auf den Kampf, was beachtenswert ist.

[2] Albracht I, S. 43.

[3] Die Verse 470—493a sind eine spätere Einlage, die der ersten Einführung des Sarpedon dienen soll. Um sie mit dem Folgenden zu verbinden, hat der, von dem sie stammt, einige wenige Verse getilgt, in denen zwischen V. 470 und dem jetzigen V. 493b kurz eine Vermittlung hergestellt war, etwa durch eine Angabe, wo sich Hektor befand, daß er sich schon zur Flucht gewendet hatte. Dann versteht man die besondere Wirkung der Worte des Ares-Akamas auf ihn (ἔδακε), auf die natürlich μῦθος zu beziehen ist.

diese Aufgabe also von selbst zufällt, durch die Reihen des Heeres[1] eilend, die Seinen zum Kampfe an 493ᵇ—496. Ein Keil treibt den anderen; damit wird das wunderbare Eingreifen des Gottes schrittweise in das natürliche Geschehen übergeleitet.

In der Komposition des zweiten Hauptteils nimmt diese Szene dieselbe Stelle ein wie im ersten V. 1—8. Beide Male wird durch die Einwirkung einer Gottheit eine wichtige Wendung herbeigeführt, dort zugunsten der Griechen, hier der Troer. Der Anstoß zur Handlung wird also in beiden Hauptteilen symmetrisch dargestellt. Aber neben der Übereinstimmung im Stofflichen steht wieder die Abweichung im Formalen. Die Handlung des ersten Hauptteils eröffnet eine einfache Szene in Form eines Berichts, den zweiten Hauptteil eine dreiteilige Szene in dramatischer Form mit direkten Reden. Schon diese breitere und reichere Einleitung charakterisiert also den zweiten Teil als den bedeutenderen.

Die Szene leistet aber noch mehr als eine bloße Einleitung: sie bildet zunächst eine innere Verbindung zwischen dem ersten und dem zweiten Hauptteil; „die Überhebung des Diomedes diente dem Dichter als Motiv, um die Wendung, die mit dem zweiten Abschnitt des Gesanges eintritt, herbeizuführen. Denn Apollos Zorn über Diomedes' Überhebung ist es, welcher denselben 454 ff. veranlaßt, Ares, welcher bis dahin untätig am Skamandros gesessen, obwohl er von Diomedes' Taten durch Aphrodite Kunde hat, aus seiner Ruhe aufzurütteln und gegen Diomedes in den Kampf zu treiben" (Hentze).

Außerdem enthält die Szene nicht nur den unmittelbaren Anlaß des weiteren Geschehens, sondern zugleich bedeutungsvolle Hinweise auf das Kommende. Der Dichter nimmt den Ausgang für die Erzählung des zweiten Teiles in voller Breite von seiten der Troer, nicht von den Griechen, wie anfangs; danach allein schon läßt sich erwarten, daß von nun an die Troer eine größere Bedeutung erhalten, das Übergewicht gewinnen sollen. Hektor wird hier zum ersten Male als leitender Führer des Heeres gezeigt; er soll also auch in dem weiteren Verlauf eine hervorragende Rolle spielen. Endlich wird auch auf das Ziel der Handlung, den Kampf des Diomedes mit Ares, deutlich hingewiesen 456/57. Der Dichter verzichtet auf jede billige, durch bloße Überraschung erzielte Spannung; denn er hat Gewandtheit und Beweglichkeit genug, dann doch eine große Überraschung eintreten zu

[1] Auch hier ist also ein Kampf des ganzen Heeres, eben um Aineias, vorausgesetzt; vgl. *στίχας* 461, *λαόν* 465, *ἐκ φλοίσβοιο* 469, *κατὰ στρατόν* 495.

lassen. Es kommt ja nachher nicht so, wie Apollon in Aussicht nimmt, daß Ares den Diomedes vom Schlachtfelde vertreibt, sondern gegen alle Erwartung gerade umgekehrt dank der Unterstützung, die Athene dem Diomedes leiht [1].

Die erste Stufe des zweiten Hauptteils 497—527 zeigt die Wirkung von Ares' und Hektors Eingreifen, und zwar führt der Dichter die beiden ersten Stadien der Wendung in der Schlacht in zwei Massenszenen vor 497—505 und 506—527. Das ist ganz folgerecht. Da zuletzt 451—496 ein Ringen der Massen miteinander vorausgesetzt war, aber nur angedeutet werden konnte, so treten sie jetzt selbständig auf. Erst danach reihen sich zwei Gruppen an 528—595 und 596 bis 710, in denen wieder einzelne Kämpfer hervortreten.

Die erste Massenszene 497—505 zeigt die erste Folge von Hektors Bemühungen. „Die Troer machen kehrt 497 und gehen den Achäern entgegen 498" [2], aber die Achäer halten alle ἀολλέες 498 stand. Doch haben die Troer einen kleinen Vorteil errungen: „die Wagen der Griechen, die sich auf der Verfolgung vorn befunden hatten, fahren bei der plötzlich eingetretenen Wendung durch die Lücken der Achäer hindurch hinter die Front" [3]. Die Bedeutung dieser Tatsache wird durch ein Gleichnis betont 499—502, das anschaulich macht, wie die Achäer von dem aufgewirbelten Staube bedeckt werden.

Einen Schritt weiter führt der nächste Abschnitt 506—527. Die Lage wird für die Griechen bedrohlicher. Ares bietet nämlich ein wirksameres Mittel auf; da Hektors Mahnungen noch keinen durchschlagenden Erfolg gehabt haben, breitet er Nacht über das Schlachtfeld und geht selbst durch die Reihen 507/08. Dazu sendet Apollon den Aineias geheilt wieder in die Schlacht 512ff., weil zum Unglück für die Achäer ihre Schützerin Athene das Schlachtfeld verlassen hatte 510/11 [4].

---

[1] Daß der Abschnitt V. 454—496 eine willkommene „Schlachtenpause" bringt, hebt Hedw. Jordan S. 32 hervor.

[2] Albracht I, S. 18.

[3] Hentze, Anm. zu V. 505, im Anschluß an Albracht I, S. 45, 46, der die Stelle eingehend bespricht. Übrigens gehen die Wagen natürlich ohne die Wagenkämpfer zurück; das anzudeuten genügt dem Dichter die Wendung ὑπὸ δ' ἐστρεφον ἡνιοχῆες. Diese kämpften schon vorher zu Fuß, und ihre Wagen hatten sie sich nachkommen lassen; „die Führer, die etwa vorher auf den Wagen standen, sind natürlich heruntergestiegen und in die Phalanx eingetreten". Sonst wären auch die Einzelkämpfe 533 ff. unverständlich.

[4] Ihre Entfernung vom Schlachtfelde ist das Seitenstück zu der des Ares am Anfange des Gesanges 29—36. Sie soll die Not der Griechen erklären, wie jene die

Die Wirkung bei den Griechen zeigt sich auch sogleich 519–527. Zwar halten sie auch jetzt noch stand 527, aber es kostet schon mehr Mühe als vorher; denn die Führer, die beiden Aias, Odysseus und Diomedes, halten es für nötig, die Krieger zum Widerstande zu ermutigen 519, 520. Wieder wird durch ein Gleichnis — von den Wolken, die auf Bergesgipfeln bei Windstille feststehen 522—526 — die Situation festgehalten; es gibt aber nicht bloß ein Bild, wie das vorige, sondern vergegenwärtigt die Stimmung der Erwartung, das Gefühl des Bedrohlichen. Wie bei den ruhig schwebenden Wolken ein Windstoß genügen würde, sie zu zerstreuen 526, so kann ein Anstoß die jetzt noch aushaltenden Griechen auseinandertreiben und zum Weichen bringen, und dieser Anstoß wird kommen.

Die Parallelität in der Anlage der beiden Massenszenen ist greifbar: beide Male bildet Ares' Eingreifen den Anlaß des Geschehens, beide Male verdeutlicht ein Gleichnis den erreichten Erfolg. Daneben ist auch das Prinzip der Steigerung wieder wirksam. In der ersten Massenszene setzt Hektor auf Veranlassung des Ares die Handlung in Bewegung, in der zweiten Ares in eigener Person, und neben ihm ist noch Apollon tätig. Demgemäß ist auch die Wirkung in der zweiten Massenszene, wie gezeigt, größer. Auch die formale Ausgestaltung der zweiten Szene ist reicher; eine größere Zahl von Personen wird in Tätigkeit gesetzt, die Rückkehr des Aineias in die Schlacht wird zu einer besonderen kleinen Szene, und die Führer der Griechen werden redend eingeführt; auch das Gleichnis in der zweiten Szene ist bedeutungsvoller.

Der weitere Verlauf der Schlacht spielt sich in zwei Gruppen von Einzelkämpfen ab 528—595 und 596—710. Das Ergebnis der ersten Gruppe für den Gang der Schlacht ist, daß Diomedes die Griechen auffordert, den Widerstand aufzugeben und zurückzuweichen 605/06, und das der zweiten, daß sie den Rückzug antreten 700/01 und Hektor unter ihnen ein Blutbad anrichtet 703—710.

Diese Erfolge erringen die Troer in langsamem Vorrücken, wobei wir ihnen an der Hand des Dichters Schritt für Schritt folgen können; denn wieder wie im ersten Hauptteil bezeichnen die Einzelkämpfe, die wie Augenblicksbilder aus dem Ganzen herausgegriffen werden, ein bestimmtes Stadium in der Entwicklung der Schlacht.

Bedrängnis der Troer. Beide Heere entbehrten dabei des Beistandes ihrer Schutzgottheit. Diese beiden für das Verständnis der Handlung unentbehrlichen parallelen Vorgänge sind an zwei einander genau entsprechenden Stellen eingefügt, nämlich gleich nach der jedesmal ersten Szene. Siehe auch Hentze, Anhang S. 68.

Die erste Gruppe der Einzelkämpfe 528—595 erhält eine besondere Einleitung. Agamemnon ermahnt als Oberfeldherr ἀν' ὅμιλον eilend die Truppen, aus Ehrgefühl auszuhalten 528—532. Diese Anrede Agamemnons an sein Heer ist das Seitenstück zu der Aufforderung des Ares und dann Hektors an die Troer 461—470, 494—496 und zu der Rede des Diomedes 596—606. Damit wird jedesmal der Eintritt eines neuen Stadiums der Schlacht markiert. Ares' Rede veranlaßt die Troer, zu halten und kehrtzumachen, Agamemnons Rede bezeichnet den Eintritt des „stehenden Gefechts", die des Diomedes den Übergang zum „Rückzugsgefecht".

Die Gruppe 528—595 gibt also ein Bild von dem sich jetzt entwickelnden „stehenden Gefecht" mit seinen Wechselfällen in vier Einzelkämpfen von πρόμαχοι, und zwar abwechselnd eines griechischen und eines troischen. Da die Troer sich wieder geordnet haben und die Achäer sich gleichfalls inzwischen wieder geordnet aufgestellt haben, beide Heere mit den πρόμαχοι in der ersten Reihe, so können sich zunächst nur πρόμαχοι-Kämpfe abspielen. Agamemnon, der allen mit gutem Beispiel vorangeht, „trifft mit der Lanze Deikoon, der in der vordersten Reihe neben Aineias steht 534. Dieser springt sofort vor und tötet die beiden Söhne des Diokles 541; darob ergrimmt tritt Menelaos aus der Reihe der Vorkämpfer ihm entgegen 562, von Ares verblendet, der seinen Tod durch Aineias' Hand will. Antilochus aber sieht das gefährliche Vorgehen des Königs, geht gleichfalls διὰ προμάχων und tritt ihm zur Seite; als Aineias aber die beiden Helden kampfbereit nebeneinander stehen sieht 572, flieht er zurück, so daß sie nun leicht die getöteten Achäer zu sich hinüberziehen können 573; darauf wenden sie sich und kämpfen wieder μετὰ πρώτοισι. Menelaos stößt den Pylaimenes mit der Lanze nieder, und Antilochos trifft mit einem Steine den Wagenlenker desselben" [1].

Jetzt greift das Gros des Troerheeres an; die καρτεραὶ στίχες der Troer dringen unter Hektors Führung, geleitet von Ares und Enyo, vor 590—595. Die Bemühungen der griechischen πρόμαχοι — Agamemnon, Menelaos, Antilochos sind wieder nur ihre Repräsentanten; was von diesen erzählt wird, gilt auch von der Gesamtheit —, die Troer aufzuhalten, sind also vergeblich gewesen. Die Erfolglosigkeit ihrer Kämpfe zeigen eben die vorgeführten Einzelbilder; zwar bringen die Griechen den Troern Verluste bei, wie Agamemnon, Menelaos und Antilochos, aber es gelingt nicht, hervorragende Helden wie Aineias zu

[1] Albracht I, S. 30, siehe auch S. 27 ff.

fällen, während anderseits die Troer bedeutende Griechen töten [1]; ja Menelaos selbst gerät in große Gefahr 563/64. So wird das Vorrücken des Troerheeres begreiflich, zumal es unter göttlichem Schutze steht.

Der fernere Verlauf der Schlacht, der der Übersichtlichkeit wegen hier sogleich weiter verfolgt werden soll, wird wieder in einer Reihe von Einzelkämpfen dargestellt 596—710, der wieder eine besondere Einleitungsszene vorausgeschickt wird. Da der darauffolgende Teil der Schlacht von größerer Bedeutung ist als der vorangegangene, so ist diese Szene gegenüber der entsprechenden 528—532 durch ein Gleichnis [2] formal erweitert. Der Eintritt in ein neues Stadium der Schlacht wird nämlich, wie gesagt, durch eine Rede des Diomedes an das Heer bezeichnet. Diomedes erkennt Ares [3], der nun nicht mehr in fremder Gestalt, sondern in voller eigener Majestät sichtbar ist [4] (vgl. V. 594); er erschaudert bei seinem Anblick, klärt die Griechen über die Ursache von Hektors Erfolg auf und gibt den Rat, sich zurückzuziehen, aber das Gesicht nach dem Feinde gewendet, d. h. sie sollen kämpfend zurückgehen; es entwickelt sich jetzt ein „Rückzugsgefecht".

Die Troer sind inzwischen ganz nahe herangekommen 607; von ihrer Seite geht denn auch der Angriff aus. Hektor tötet Menesthes und Anchialos *εἰν ἑνὶ δίφρῳ ἐόντε* 609. Sie hatten es mit der Ausführung von Diomedes' Befehl zum Zurückweichen eiliger als gemeint war; „darum haben sie den Wagen schon bestiegen, um sich aus der Schlacht zu entfernen; sonst werden beim Zurückgehen die Wagen nicht bestiegen, und alle Helden erscheinen zu Fuß" [5]. Die übrigen *πρόμαχοι* der Griechen, als deren typische Vertreter Aias 612 und Odysseus 669 [6] erscheinen, sind denn auch bemüht, den Rückzug des Heeres zu

---

[1] Krethon und Orsilochos erhalten Gewicht durch Mitteilung ihres Stammbaums 542 und durch ein Gleichnis 554.

[2] Das von Herm. Grimm I, S. 161 schön erläutert wird.

[3] Dazu ist Diomedes imstande, da Athene ihm die *ἀχλύς* von den Augen genommen hat 127/28. Diese Szene ist hier also vorausgesetzt. Wenn die Mahnung des Diomedes weder an seine Erfahrung mit Apollon noch an Athenes Verbot anknüpft (Hedw. Jordan S. 34), so erklärt sich das daraus, daß der Kampf mit Apollon für die Griechen unsichtbar geblieben ist; wie kann sie also Diomedes darauf verweisen? Im übrigen sind diese Götterkämpfe Diomedes' persönliche Angelegenheit, und hier handelt es sich um das Ganze.

[4] Herm. Grimm I, S. 160.

[5] Albracht I, S. 41.

[6] Die von Sarpedon handelnden Verse 627—669 a, 671—676, 681—698 sind wieder spätere Einlage. Der Eindichter hat aber den Kampf des Odysseus zu Sarpedon in Beziehung gesetzt, so daß an dieser Stelle die ursprüngliche Einführung des Odysseus

decken. „Aus den Reihen der Griechen springen immer noch einzelne Helden vor, die mit den gleichfalls vorgesprungenen Troern kämpfen, ähnlich wie bei einer zurückgehenden Schützenlinie einzelne Schützen stehen bleiben, um auf den nachdringenden Feind noch einen Schuß abzugeben." Aias 610 wehrt zunächst noch einen der πρόμαχοι der Troer ab, den Amphios; er tötet ihn durch einen Speerwurf, vermag ihm aber nicht die Waffen zu rauben, wie er beabsichtigt; nur seinen Speer kann er aus der Leiche ziehen. Vor den in Masse andrängenden Troern 618, 624 muß er trotz seiner Kraft zurückweichen. Odysseus, der sich schon der Masse des Troerheeres entgegenwerfen muß, erreicht mit seiner verzweifelten Kraftanstrengung (670) auch keinen Erfolg. Er muß im Morden einhalten, da jetzt Hektor und Ares mit dem Troerheere unaufhaltsam vordringen. Das Griechenheer tritt den entschiedenen Rückzug an 699—702 [1]. Die Griechen, die unter den Händen Hektors zahlreich fallen 703—710, tötet er schon auf der Verfolgung, und es scheint fast, als sollte der Rückzug in eine wirkliche Flucht übergehen [2].

---

verändert ist, nur 669b, 670 gehören noch zum alten Bestande. 669b νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεύς bezieht sich auf die Bedrängnis des Aias 626; die erste Hälfte von 669 ist verändert. Außerdem ist in 679 etwa Τρώων durch Λυκίων ersetzt; denn die Mannen, die Odysseus tötet 677/78, haben alle keine lykischen, sondern echt griechische Namen, wie ja oft genug Troer aus Namennot griechische Namen erhalten. Die Begründung für die Ausscheidung der Sarpedonverse aus dem E könnte nur in einem ausführlichen Exkurse erfolgen, was mit Rücksicht auf den Raum unterbleiben muß. Es genüge der Hinweis, daß sie die Symmetrie der Komposition zerstören, außerdem bieten sie zahlreiche sachliche Anstöße; vgl. B. Giseke, Homerische Forschungen, Leipzig 1864, S. 234 ff.; Hentze, Anhang S. 72 ff.; El. H. Meyer, Indogermanische Mythen II, Achilleis, S. 68 ff., 90 ff. E. Bethe, Homer und die Heldensage S. 8 und 12.

[1] Es ist fast rührend zu sehen, wie schwer es dem nationalstolzen Dichter (siehe auch Rothe, Ilias S. 201) wird, von einem Rückzuge der Griechen erzählen zu müssen. Mit der größten Sorgfalt wehrt er die Vorstellung ab, daß die Griechen sich jetzt etwa in eiliger Flucht zu den Schiffen stürzten, 700; sie weichen freilich zurück, aber langsam, nur daß sie eben nicht vordringen, 701. Auch sonst ist alles getan, um die Griechen von vornherein gegen den Vorwurf der Feigheit in Schutz zu nehmen: Athene, ihre Schutzgöttin, hat sie verlassen 510/511; sie halten stand, solange es nur möglich ist, was zweimal betont wird 498, 527; der Rat, zurückzugehen, geht vom tapfersten Helden, Diomedes, aus. Die Griechen weichen nur der dringendsten Not und der übergewaltigen Macht der Götter; nicht nur Ares hilft den Troern, auch Enyo 592. Überall, wo Hektor als Führer der troischen Heeresmacht auftritt, ist Ares an seiner Seite 592—595 (mit eindringlicher Schilderung seiner furchterregenden Erscheinung), 699, und in diesen sechs Versen, in denen die entscheidende Wendung berichtet wird, wird nicht weniger als dreimal darauf hingewiesen, daß ja doch Ares auf der Seite der Troer streitet 699, 703, 705.

[2] Albracht I, S. 41.

So ist die Not der Griechen sehr dringend geworden; der tiefste Punkt der Handlung ist in langsamem Herabsinken erreicht. Da wird sie mit einem gewaltigen Anstiege wieder zur Höhe geführt, indem Diomedes in seinem Kampfe mit Ares Rettung bringt.

Doch ehe dieser Höhepunkt der Handlung dargestellt wird, soll die Komposition der beiden Kampfreihen 528—595 und 596 bis 710 betrachtet werden.

Die Kunst der Anordnung in der ersten Gruppe bedarf nur kurzer Hervorhebung. Abwechselnd treten Griechen (Agamemnon 533 — Menelaos und Antilochos 561, 565) und Troer (Aineias 541 — Hektor 598) in Wirksamkeit, und die Bedeutung der Helden wächst: bei den Troern folgt auf Aineias Hektor, dem noch Götter zur Seite treten, bei den Griechen wird Agamemnons Auftreten, der persönlich ja Menelaos wie Antilochos überragt, durch die Vereinigung dieser beiden Helden überboten. Formale Symmetrie ist in der Gruppierung innegehalten; die Anfangsszene, Agamemnons Kampf 533ff., und die Schlußszene, Hektors Anrücken 590ff., sind kurz; sie umrahmen die beiden ausgedehnten Mittelszenen, von denen die erste 541ff. durch einen Stammbaum und ein Gleichnis ihre Ausdehnung erhält, während die zweite auf andere Weise ausgeweitet ist, indem nämlich an Menelaos' mißlungenen Angriff auf Aineias 561ff. ein neuer gemeinsamer Kampf von Menelaos und Antilochos auf Pylaimenes 576ff. und seinen Wagenlenker angeknüpft ist.

In der zweiten Gruppe 596—710 sind wiederum vier Einzelszenen vereinigt, aber in anderer Anordnung; hier eröffnet ein Troer die Reihe, Hektor 607, darauf folgen zwei Griechen, Aias 610 und Odysseus 669, und am Schlusse steht wieder ein Troer, Hector 703. Die Reihenfolge, die in der ersten Gruppe a b a b war, ist also hier b a a b. Die Abänderung dient der Abwechslung, ist aber hauptsächlich sachlich bedingt. In dem stehenden Gefechte geht die Abwehr von den Griechen aus, beim Rückzugsgefechte der Angriff von den Troern; außerdem tritt durch die Wiederholung Hektors am Anfang und am Schluß seine beherrschende Bedeutung in der gegebenen Situation klar hervor.

Die Steigerung in der Bedeutung der Kämpfe wird hier auf anderem Wege gewonnen wie in der ersten Gruppe; sie liegt hier nicht in der Bedeutung der Kämpfer — am Anfang und am Ende steht ja Hektor, Aias und Odysseus sind als einander gleichwertig anzusehen —, sondern in der Art der Kämpfe, daß sich an zwei Einzelturniere zweimal ein Blutbad in der Menge anschließt (Odysseus 677/78, Hektor 705ff.). Auch die symmetrische Verteilung der Gruppen erfolgt hier auf andere

Weise. Nicht umrahmen zwei weniger bedeutende Szenen zwei umfangreiche, sondern auf eine kurze Szene (Hektors Kampf 607—609 und Odysseus' Blutbad 669b, 670, 677—80) folgt jedesmal eine ausgedehntere (Aias' Kampf mit Amphios und gegen die Troer 610ff., Hektors Blutbad 699ff.)[1]. Darin aber stimmen die beiden Reihen überein, daß in beiden am Schlusse 590—595, 699—700 neben Hektor nicht nur Ares erscheint, sondern die Gesamtheit des Troerheeres in Aktion tritt, also die Einzelszenen in eine Massenszene übergehen. Wie diese Szenengruppen nicht für sich stehen, sondern der Darstellung der Handlung dienen, ergibt sich von selbst aus der Übersicht über den Verlauf der Schlacht. Das für die Komposition des ganzen Gesanges Bedeutungsvollste an dieser ganzen Szenenreihe ist aber die Rolle, die Diomedes darin spielt, worauf früher schon S. 23 hingewiesen wurde. Nachdem 519 kurz an ihn erinnert worden ist, wird seiner hier zum ersten Male wieder ausführlicher gedacht, aber in einer für ihn keineswegs rühmlichen Situation 596—606. Dann verschwindet er ganz bis 793. Diese geringe Beteiligung des Diomedes an den Kämpfen des zweiten Hauptteils vor dem Höhepunkt charakterisiert diesen vorbereitenden Teil deutlich als Gegenstück zu dem vorbereitenden Teile des ersten Hauptteils; denn dort steht Diomedes durchaus im Vordergrunde. Dieses Verfahren, Diomedes hier im Hintergrunde zu halten, ist aber die wirksamste Art, den zweiten Höhepunkt vorzubereiten, d. h. seinen Kampf mit Ares, der den großen neuen Umschwung zugunsten der Griechen herbeiführt, als bedeutend hinzustellen. Als die Not der Griechen aufs höchste gestiegen ist, kommt gerade von dem Manne, dem man es nach seinem Verhalten beim ersten Anblick des Ares kaum mehr zutrauen würde, den man über der Zahl der übrigen das Interesse fesselnden Kämpfer fast vergessen hat, überraschend die Rettung, die gerade darum um so eindrucksvoller sein wird[2].

Dem eigentlichen Höhepunkte des zweiten Hauptteils, dem Kampfe des Diomedes mit Ares, geht ein vorbereitender Abschnitt voraus 711—834, der im ersten Hauptteile keine Entsprechung hat. Dort

[1] Wie in die meist wesentlich gleichartig sich abspielenden Einzelszenen durch immer neue Einzelheiten Abwechslung hineingebracht wird, zeigt Hedw. Jordan S. 32ff., 35ff.

[2] Herm. Grimm I, S. 159. „Endlich wird, einstweilen für einen Augenblick nur, auch der Name des Diomedes wieder hörbar, als sei es dem Dichter darum zu tun gewesen, vorläufig erst an ihn zu erinnern, als an einen, der kommen werde, wenn die Not für die Griechen wachse. Ein vorübergehendes Erscheinen kündigt sein dauerndes Wiedereintreten an."

war Aphrodite ohne weiteres zur Stelle, und sofort schloß sich Diomedes' Angriff auf die Göttin an; hier wird sein Kampf mit Ares durch eine Vorberatung im Olymp und ein Gespräch zwischen Athene und Diomedes ausführlich motiviert. Bei aller Vorliebe für Symmetrie und strenges Ebenmaß der Architektonik bleibt der Dichter doch frei von Schematismus. Er ist kein bloßer „Aufbaufanatiker", sondern er durchbricht die Symmetrie, wo der der Form übergeordnete künstlerische Zweck es erfordert. So gibt er dem zweiten Gipfel eine breitere Krone, und mit gutem Grunde: „die gewaltigere Tat erforderte mächtigere, breitere Vorbereitung" [1]. Der umständliche Apparat einer olympischen Szene, Wappnung und Wagenfahrt wird aufgeboten, drei mächtige Gottheiten, Here, Athene und Zeus müssen zusammenwirken, um Diomedes zu seinem bedeutungsvollen Entschlusse zu bewegen. Das ist also das innere Ziel dieses Abschnittes, seine Bedeutung für die Handlung, zu zeigen, wie Diomedes entgegen den bisherigen Voraussetzungen der Handlung 129/30 und entgegen den vom Dichter selbst erregten Erwartungen 456/57 dazu kommt, den Kampf mit Ares nicht nur zu wagen, sondern auch darin zu siegen, ein Ereignis, das, von seiner eigenen gewaltigen Größe abgesehen, schon deswegen eine eingehende Begründung erforderte, weil es seinerseits wieder von entscheidender Wichtigkeit für den Verlauf der Handlung wird; denn die Entfernung des Ares vom Schlachtfelde ermöglicht erneutes Vordringen der Griechen und ihren Sieg in dieser Schlacht. Damit greift die Ökonomie dieses Gesanges schon in die weitere Dichtung über, was hier nicht weiter verfolgt werden soll.

Dieser Bedeutung des Abschnittes entspricht seine Ausgestaltung. Schon durch die breite Schilderung der äußeren Vorgänge deutet der Dichter an, daß Großes sich vorbereitet. Nachdem der Anstoß zur Handlung durch Heres Aufforderung an Athene [2], sich an der Schlacht zu beteiligen, um das dem Menelaos gegebene Versprechen einzulösen [3], gegeben ist [4], werden die Vorbereitungen und die Fahrt zum Schlacht-

[1] Herm. Grimm I, S. 162.

[2] Das Einverständnis zwischen Here und Athene ist vorbereitet durch das Gespräch 418 ff.

[3] „Die nur hier sich findende Angabe eines besonderen dem Menelaos gegebenen Versprechens" (Hentze, Anmkg. zu V. 715) ist eine „Augenblicksbegründung" von derselben Art, wie sie Rothe, Ilias, an vielen Stellen seines Buches besprochen hat. (Siehe Register „Technik des Dichters", S. 360 s. v.)

[4] Diese Art, die Handlung in Bewegung zu setzen, indem einer auf Grund seiner Beobachtung in direkter Rede einen Vorschlag macht oder eine Bitte ausspricht, ist ein

felde mit einer eingehenden Genauigkeit, die selbst die kleinste Einzelheit nicht übersieht, ausführlich beschrieben. Here besorgt die Rosse 720/21, Hebe rüstet den Wagen 722—731, Here schirrt die Rosse an 731/32, Athene wappnet sich 733—747, wobei fast jeder Handgriff wieder für sich besonders angegeben wird. Die Fahrt beginnt 748, die Horen öffnen die Tore des Himmels, der Wagen fährt hindurch 749—751; nun ein kurzer Halt bei Zeus, dann geht die Fahrt weiter, bis die Göttinnen auf dem Schlachtfelde an der Mündung des Simois in den Skamandros angelangt sind. Die Rosse werden losgeschirrt und fressen Ambrosia, das der Simois hervorsprießen läßt 177. Jetzt beginnt die Tätigkeit der Göttinnen. Diese Gründlichkeit, mit der Athene und Here hier vom Olymp nach dem Schlachtfelde geführt werden, steht im Gegensatze zu der Sorglosigkeit und Leichtigkeit, mit der der Dichter in diesem Gesange die Götter sonst bald dahin und bald dorthin versetzt, je nachdem, wo er sie braucht. Diese Verschiedenheit des Verfahrens ist eben den wechselnden künstlerischen Erfordernissen angepaßt, und hier war Ausführlichkeit angebracht, da Athene bei einem entscheidenden Ereignisse selbst tätig sein soll; „jetzt, wo Diomedes gegen Ares losgehen soll, muß die Tochter des Zeus in voller kriegerischer Pracht zum Kampfe ausziehen“ [1].

Doch auch feinere, psychologische Mittel macht der Dichter wirksam, um die Bedeutung des Vorganges herauszuarbeiten. Diesem Zwecke dienen die Gespräche zwischen Here und Zeus 755—766 und zwischen Athene und Diomedes 799—834. Durch die Einwilligung des *Ζεὺς ὕπατος Κρονίδης*, wie ihn der Dichter hier mit Nachdruck 756 nennt, erhält der Kampf gegen Ares seine höhere Weihe; er erscheint infolgedessen nicht als bloßes Privatunternehmen einer Gottheit, wie der mit Aphrodite, sondern als eine Angelegenheit, die den ganzen Götterstaat angeht und ihn in seiner inneren Zerrissenheit und Uneinigkeit zeigt. Knüpft sich doch daran nachher auch die bedeutungsvolle Auseinandersetzung zwischen Ares und Zeus über die Gerechtigkeit des Himmelsherrn, während die Beschwerden Aphrodites mit ein paar Scherzen und einer Zurechtweisung durch Zeus abgetan wurden.

Die Unterredung zwischen Athene und Diomedes vertieft den Vorgang nach der menschlichen Seite hin, indem sie zeigt, wie der Ent-

---

fester Typus Homerischer Erzählungskunst. Der Dichter hat sich seiner in diesem Gesange bei Aineias bedient 166—178, bei Sthenelos 241—250, bei Aphrodite 355—362 und ganz wie hier bei Apollon 454—459; nachher liegt er noch einmal vor in der Anrede Heres an Zeus 755—763.

[1] Herm. Grimm I, S. 162.

schluß zu dem ungeheuren Wagnis in der Seele des Sterblichen zustande kommt. Nicht Leichtfertigkeit und Überhebung treibt ihn dazu, sondern die Weisung und der Wille der Gottheit. Wie damit einerseits die Verantwortung dem Sterblichen abgenommen und der Göttin zugeschoben wird, so wächst auf der anderen Seite der Eindruck von der Größe des kommenden Kampfes, wenn es der ganzen Überredungskunst einer Athene bedarf, um Diomedes dazu zu bestimmen.

Der Verlauf des Gespräches ist mit feinem psychologischen Verständnis und derselben Kunst der Charakteristik erzählt, wie etwa das Gespräch zwischen Aineias und Pandaros. Athene bedient sich der schärfsten Mittel, um Diomedes' Kampfesmut anzuspornen, indem sie ihn bei seiner Ehre als Krieger und seinem Adelsstolze packt. Sie steigert sich. Im Anfang spottet sie, Diomedes sei seinem Vater wenig ähnlich, zuletzt zweifelt sie an seiner Echtbürtigkeit, tut ihm also den ärgsten Schimpf an, den ein adliger Mann erfahren kann. Den Hohn über seine Schwäche und Feigheit schärft sie durch vergleichende Gegenüberstellung mit seinem Vater, der sich an ihre Weisung nicht gekehrt [1] und in Theben die Kadmeer zum Kampfe herausgefordert habe [2]; er dagegen lasse sich trotz ihres Beistandes und ihres Schutzes von Ermattung überwältigen und von herzloser Furcht befallen.

Diomedes bewahrt aber vollkommen seine „stolze Ruhe" wie den Vorwürfen Agamemnons gegenüber bei der Epipolesis Δ 401/02 [3]. Er entgegnet Athene mit Offenheit, aber sachlich. Mit aller Bestimmtheit lehnt er den Vorwurf der Feigheit ab und erinnert Athene daran, daß er nur ihren eigenen Weisungen gefolgt sei, die dahin gingen, er dürfe Aphrodite zwar angreifen, aber vor den anderen Göttern solle er zurückweichen. Darum habe er sich zurückgezogen und habe auch den Achäern den Befehl dazu gegeben, da Ares auf dem Schlachtfelde walte.

Athene begütigt Diomedes mit einem freundlichen Worte 826. Sie ändert jetzt ausdrücklich ihre frühere Bestimmung und fordert ihn auf, vor keinem der Götter mehr zurückzuweichen, zuerst aber gegen Ares zu

---

[1] Die Übertretung eines Verbotes der Athene durch Tydeus läßt der Dichter Athene natürlich vorbringen wegen der Parallele mit dem Verbote, das sie Diomedes gegeben 131 ff. Sie meint, er hätte, wie Tydeus, des Verbotes nicht achten sollen.

[2] Der Vergleich mit Tydeus ist ein „Quellenzitat" von der Art, wie sie Mülder, Die Ilias und ihre Quellen, S. 39 ff. bespricht. Noch ausführlicher hatte der Dichter dieselbe Geschichte Δ 370—400 referiert; auch der Zweck ihrer Verwertung ist dort der gleiche.

[3] Finsler S. 53.

kämpfen, gegen den sie unter heftigen Scheltreden den Vorwurf des Wortbruches erhebt [1]. Dann stößt sie, ohne eine Erwiderung des Diomedes abzuwarten, der eben willenlos zu gehorchen hat, hastig und rücksichtslos Sthenelos vom Wagen, besteigt ihn selbst und übernimmt die Rolle des Wagenlenkers 835—840.

In dieser den Gegensatz der hart drängenden Göttin und des in stolzem Selbstbewußtsein ihr gegenübertretenden Sterblichen scharf betonenden Charakteristik spricht sich deutlich wieder die kritisch-ironische Stimmung aus, mit der der Dichter den Göttern gegenübersteht. Aus den Worten Athenes, deren Schadenfreude schon in der Verhöhnung Aphrodites hervorgetreten war, klingt Haß und Eifersucht gegen Ares [2] heraus, und Diomedes soll ihr nur als Werkzeug dazu dienen, ihr Mütchen an Ares zu kühlen. Darum vor allen Dingen reizt sie sein Ehrgefühl, darum hat sie es in leidenschaftlicher Begier so eilig, den Kampf zu beginnen. Nachher bringt sie aber doch nicht Mut genug auf, Ares offen entgegenzutreten. Obwohl sie die furchtbaren, als so besonders erschrecklich geschilderten Waffen von Zeus selbst trägt 736—742, macht sie sich durch den Hadeshelm unsichtbar 845 [3].

Auch sonst sind die Götter in diesem Abschnitte mit unverkennbarer Ironie gezeichnet. Wie anmaßend und wie gereizt tritt die zarte Here (*λευκώλενος*) Zeus gegenüber; wie kleinlich, daß weniger das Unglück der Achäer, ihrer Schützlinge, sie kränkt, als der Umstand, daß sich Aphrodite und Apollon darüber freuen 760, und wie kräftige Schimpfworte stehen der hehren Himmelskönigin zur Verfügung.

Sehr niedlich bereitet ihr Zeus eine kleine Blamage; er läßt ihr zwar den Willen, aber nicht sie selbst, wie sie geplant 718, 732 und von Zeus erbeten hatte 763, soll mit Ares kämpfen, sondern sie soll das Athene überlassen 765/66. Die Göttin fügt sich stillschweigend 767, aber um doch wenigstens etwas zu tun und nicht bloß als Kutscher gedient zu haben, ruft sie den Achäern im Munde der *λευκώλενος* wieder recht merkwürdig anmutende kräftige Scheltworte zu 787 und

---

[1] Das ist wieder nur eine „Augenblicksmotivierung" wie 715.

[2] Um diesen Gefühlsgehalt ihrer Worte völlig zu empfinden, vergleiche man *Φ* 412 ff., wo Athene, selbst mit Ares kämpfend und ihn durch einen Steinwurf verwundend, ihm endlich ihre Überlegenheit beweisen kann. Ihr Kampf mit Ares in *E*, wo sie einen Sterblichen gegen Ares unterstützt, ist vom Dichter als Vorstufe ihres eigenen Kampfes mit Ares gedacht.

[3] Übrigens täuscht sie Ares wirklich damit; denn er glaubt, es nur mit Diomedes zu tun zu haben 846, und redet später 881, 882 nur davon, daß Athene Diomedes gegen ihn aufgehetzt, nicht, daß sie sogar gegen ihn gekämpft habe.

sucht ihren Kampfesmut durch den Vergleich mit früheren Zeiten, als Achilleus sich noch am Kampfe beteiligte, zu beleben[1]. Dabei schreit sie „dem Brüller mit der ehernen Stimme gleichend, der so laut wie sonst 50 Männer zu schreien pflegte". Der Gegensatz zwischen den großen Vorsätzen Heres und dem reichlichen Aufgebot von Mitteln auf der einen Seite und ihren tatsächlichen geringen Leistungen auf der anderen Seite, der so manchen Anstoß erregt hat, ist eben beabsichtigt. Here, „die über Vernachlässigungen wütende Gemahlin des Zeus"[2], soll damit trotz ihrer großen Worte im Grunde als schwach und ungefährlich hingestellt werden. Sie versteht sich höchstens auf weibliche Intrigen, aber nicht auf tatkräftiges Handeln, und wo sie es versucht, bleibt es etwas Halbes und wirkt lächerlich.

Auch der Vergleich der beiden Göttinnen mit trippelnden Tauben 778, wie sie sich unter die Kämpfenden begeben, ist gewiß nicht naiv, sondern ironisch gemeint, denn unmittelbar darauf folgt der so kraftvoll klingende Vers 779:

ἀνδράσιν Ἀργείοισιν ἀλεξέμεναι μεμαυῖαι.

Jeder Hörer oder Leser mußte unwillkürlich damit die weit ausschreitenden Helden μακρὰ βιβάντες im stillen vergleichen (s. Hentze Anm. zu 778).

Die ganze Kläglichkeit der Haltung des Zeus, des ὕπατος Κρονίδης und νεφεληγερέτα, der die Zänkereien der Götter untereinander fördert und es Ares von Herzen gönnt, daß seine Tochter, auf die er so stolz ist, ihn einmal tüchtig zausen soll, wird erst ganz deutlich durch den späteren Streit mit Ares, in dem Zeus sich den sehr berechtigten Vorwürfen seines Sohnes nur durch Lügen zu entziehen vermag. Daraus geht schon hervor, daß diese olympische Szene im Hinblick auf die letzte, das Gespräch zwischen Ares und Zeus, komponiert ist, für die sie auch die sachlichen Voraussetzungen liefert.

Auch sonst ist der ganze Abschnitt 711—834 sorgfältig in den Zusammenhang eingegliedert und erweist sich auch damit, abgesehen

---

[1] Der Dichter benutzt jede Gelegenheit, um an die Abwesenheit Achills immer wieder zu erinnern; siehe Grimm I. S. 106ff., Mülder S. 22. — Zu V. 791 macht Hentze folgende Anmerkung: „791 = *N* 107 ἐπὶ νηυσί entspricht hier nicht der Wirklichkeit. In *N* steht der Vers an richtiger Stelle", ein schlagendes Beispiel für die Verkehrtheit jener Methode, die auf „Entlehnungen" Jagd macht und dabei den Zusammenhang nicht beachtet. Gewiß „entspricht hier ἐπὶ νηυσί nicht der Wirklichkeit", aber der Dichter läßt eben Here übertreiben, um damit die Achäer zu stacheln. Siehe Rothe, Ilias S. 24ff.

[2] Herm. Grimm I, S. 163.

von seiner Bedeutung für die Handlung, als ein integrierender Bestandteil des Gesanges. Die Worte, mit denen Diomedes sein Verhalten rechtfertigt 817—821, weisen auf die Verhaltungsmaßregeln Athenes zurück 127ff. und auf seinen Kampf mit Aphrodite. Damit gibt der Dichter so deutlich, wie er überhaupt konnte, wenn er nicht selbst aus dem Rahmen der Dichtung heraustreten wollte, zu verstehen, daß nach seiner Absicht jener Kampf mit Aphrodite und der jetzt bevorstehende Kampf mit Ares die Höhepunkte der Handlung sein sollten.

Auch auf den weiteren Fortgang der Ereignisse auf dem Hauptschauplatze, dem Schlachtfelde, wird gebührend Rücksicht genommen. Vielleicht darf man schon aus den Worten Heres vor Zeus, mit denen sie die Lage der Schlacht für die Achäer noch ungünstiger schildert als vorher (vgl. 712 *τοὺς — ἐνόησε Ἀργείους ὀλέκοντας ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ* mit 758 *ὀσσάτιόν τε καὶ οἷον ἀπώλεσε λαὸν Ἀχαιῶν*) entnehmen, daß inzwischen, während Athene und Here sich zur Ausfahrt rüsteten, die Achäer schwere Verluste erlitten haben, jedenfalls geht aus 774 und 780—784 hervor, daß die Griechen langsam zurückweichend 822/23 nunmehr bis in die Nähe der Stelle zurückgedrängt sind, wo Simois und Skamandros sich vereinigen, und sich um Diomedes sammeln. Was sich inzwischen auf dem Hauptschauplatz abgespielt hat, wird nicht in ausführlichem Berichte nachgeholt, sondern nur angedeutet, und schließlich wird der während der Nebenhandlung erreichte Zustand der Haupthandlung einfach festgestellt. Übrigens wird wieder das jetzt eingetretene Stadium der Schlacht durch eine allerdings nur kurz andeutende Metapher 782/83 markiert.

Der Rest des Gesanges 835—909 bringt den zweiten Höhepunkt der Handlung. Er ist so komponiert, daß seine einzelnen Abschnitte mit den entsprechenden des ersten Höhepunktes in Symmetrie stehen, soweit die anders geartete Sachlage es zuließ, zugleich aber tritt gegenüber dem ersten Höhepunkte auch Abwechslung und Steigerung ein.

Die erste Szene, der Kampf mit Ares 835—863, ist das Gegenstück zum Kampfe mit Aphrodite, den er formal wie sachlich überbietet. Der Kampf mit Aphrodite wird in wenigen Versen rasch erzählt, der mit Ares wird umständlich vorbereitet: die Anfahrt des Diomedes wird mit aller Sorgfalt geschildert, Ares wird in einer bildhaften Situation gezeigt[1] 842—44, und bei dem Kampfe selbst wird jede Einzelheit bis zu Ares' Aufschrei mit peinlicher Genauigkeit an-

[1] Hierüber siehe Hedw. Jordan S. 40.

gegeben. Die größere innere Bedeutung des Areskampfes ist in einer Reihe von gegensätzlichen Zügen herausgearbeitet. Im ersten Kampfe ist Diomedes' Gegner die schwache unkriegerische Göttin der *ἱμερόεντα ἔργα γάμοιο*, deren einziger Schutz ihr Gewand ist; hier tritt ihm der Kriegsgott wohlgerüstet entgegen. Der Kampf mit Aphrodite verläuft wie ein Spiel, es ist eigentlich gar kein Kampf; die Göttin flieht, und Diomedes verwundet sie mühelos aus eigener Kraft. Hier gibt es einen ernsthaften Kampf; der Kriegsgott greift an, Diomedes muß sich seiner erwehren, und nur mit Athenes tatkräftiger Hilfe vermag er den Kampf zu bestehen und den Gott zu besiegen. Um so glänzender ist dann hier der Erfolg.

Hierauf folgt, genau wie im ersten Hauptteile, der erste Ausklang der Hauptszene, eine Szene im Olymp 864—906, die, wie die erste olympische Szene 364—431, die weiteren Folgen des Kampfes für den göttlichen Kämpfer zeigt. Sie ist auch im einzelnen in ihrem Aufbau jener Szene symmetrisch. Der Wagenfahrt Aphrodites in den Olymp 364—369 entspricht Ares' Auffahrt in Wolken 864—868, dann schließt sich ein Gespräch zwischen Sohn und Vater an 869—898, wie dort eines zwischen Tochter und Mutter 370—415, jetzt erfolgt auch hier die Heilung 899—904 ∾ 416/17, und endlich macht eine beruhigende kurze Szene den Schluß 905/06 ∾ 418—431, in der der Friede äußerlich wiederhergestellt wird.

In der Ausführung ist aber alles auf Kontrast und Steigerung berechnet; schon äußerlich betrachtet, spielt sich in der zweiten Szene alles kürzer, kraftvoller ab; aber auch innerlich sind die Vorgänge bedeutungsvoller und gewaltiger. Ares' Aufstieg in den Himmel erscheint großartig und majestätisch gegenüber der schlichten Wagenfahrt Aphrodites, zu der sie noch der Hilfe des Bruders bedarf. Das Gespräch zwischen Vater und Sohn ist im Inhalt und Ton weit leidenschaftlicher und heftiger als das zwischen Mutter und Tochter: dort Klagen und freundliche Begütigung mit Trostgründen, hier Auklagen und Vorwürfe von der einen Seite, Verteidigung und Drohung von der anderen. Ares wirft sich Zeus nicht zu Füßen, er wartet nicht erst eine teilnehmende Frage ab (vgl. 370, 371—74) wie Aphrodite, sondern, setzt sich stolz grollend als Gleichberechtigter neben Zeus Kronion 869, zeigt seine Wunde und beginnt sofort mit seiner Anklage.

Seine Frage 871

Ζεῦ πάτερ, οὐ νεμεσίζῃ ὁρῶν τάδε ἔργ' αΐδηλα;

enthält den Vorwurf, daß Zeus, der Vater und Regent der Götter, seine Pflicht nicht erfülle. Das ist der Hauptgedanke seiner ganzen Aus-

einandersetzung, und darauf läuft alles hinaus, was er noch vorbringt. Denn die beiden nächsten Verse

αἰεί τοι ῥίγιστα ϑεοὶ τετληότες εἰμὲν
ἀλλήλων ἰότητι, χάριν ἄνδρεσσι φέροντες

sollen nur erläutern, was er mit *τάδε ἔργ' ἀΐδηλα* gemeint: Wir Götter leben in Zwietracht miteinander und bereiten einander das schlimmste Leid, und das nur um der Sterblichen willen. „Im lebhaften Affekt springt er dann von der allgemeinen Klage zur Anklage des Zeus mit Bezug auf den vorliegenden Fall über“ [1], indem er zunächst Zeus der Ungerechtigkeit zeiht; denn er selbst, anstatt auszugleichen und Eintracht herzustellen, trage die Hauptschuld an der Zwietracht und bringe die Götter auch gegen sich selber auf, da er seine „törichte, verderbliche Tochter“ in überzärtlicher Vaterliebe verziehe und frei gewähren lasse, während alle anderen Götter ihm gehorsam und untertan seien 875—880. Schließlich bringt er den Beweis: Athene habe Diomedes erst gegen Aphrodite gehetzt und nun auch gegen ihn 881—884.

Zeus bricht zuerst finster blickend zornig los und überhäuft Ares mit Schimpfworten 889/90, dann sich beruhigend geht er auf die einzelnen Anklagepunkte ein und sucht sie zu widerlegen. Von einem allgemeinen Zwist der Götter untereinander 873/74 könne keine Rede sein, Ares selbst sei nur streitsüchtig und bekomme darum mit anderen Händel 891. Auf den Vorwurf, daß er seine Tochter Athene begünstige, geht er nicht ein, weil damit Ares seinen wunden Punkt getroffen hat, sondern weist es ab, daß Athene die Verantwortung für die Vermessenheit des Diomedes treffe, Here trage sie vielmehr, des Ares' unbändige Mutter, die sicher auch diese Geschichte wieder angezettelt habe 891—894. Endlich beruhigt er sich und verspricht Ares Heilung seiner Wunde, weil er ihn als seinen Sohn nicht länger leiden sehen könne; aber noch einmal grollt das abziehende Gewitter nach; Zeus droht, daß er sonst Ares längst in den Tartaros hinabgeschleudert hätte, so dem Sohne seine Allgewalt zum Bewußtsein bringend und allen weiteren Widerspruch abschneidend.

So handelt es sich in diesem ernsten und gewichtigen Männergespräch nicht wie in jener Unterredung der Frauen um eine untergeordnete, rein persönliche Angelegenheit, sondern um eine höchst bedeutsame Frage des Götterstaates und des ganzen Menschengeschlechts, um die Gerechtigkeit des Regiments des Göttervaters.

Die Heilung vollzieht Zeus nicht selbst, wie bei Aphrodite Dione,

---

[1] Hentze, Anm. zu V. 875.

das wäre unter der Würde des Göttervaters, sondern auf seinen Befehl der Arzt Paieon 898—904, und auch nicht durch zauberhafte Einwirkung wie Dione, sondern auf ganz natürliche Weise durch schmerzstillende Heilmittel. Was so dem Vorgange jenem ersten gegenüber an Eindrucksfähigkeit abgeht, wird durch ein Gleichnis 902/03 ersetzt.

Das Nachspiel füllt nur zwei Verse, ist darum aber nicht weniger wirksam als das breiter ausgesponnene erste 418—431. Dort erfolgt der Ausgleich in heiterer Neckerei, die dem harmloseren Ton der Szene angemessen ist; hier tritt auch Beruhigung der vorhergegangenen zornigen Erregung ein, aber in Gemessenheit und Würde, in hoheitsvollem Stolze, den das Gefühl der Selbstbehauptung verleiht: „Ares sitzt neben seinem Vater — nicht ‚freudigen Trotzes‘, wie Voß übersetzt, sondern — im Hochgefühle, tun zu dürfen, was er wolle, und die nötige Macht dazu zu haben“ [1].

Wenn alle diese feinen Beziehungen dazu beitragen, die zweite olympische Szene der ersten gegenüber als Steigerung erscheinen zu lassen, so beruht diese Wirkung jedoch namentlich darauf, daß die Ironie des Dichters hier noch schärfer wird. Sie ist schon deshalb schneidender, weil sie an einem, wie gesagt, weit ernsteren Inhalt ihr Spiel treibt.

In fast kraß zu nennender Weise wird die Schwäche und Feigheit des Ares gezeichnet: sie wirkt noch weit kläglicher als bei Aphrodite, als es sich hier nicht um ein zartes Weib handelt, wie bei Aphrodite, der der Krieg fremd ist und die wider ihre Bestimmung nur durch die edle Regung der Mutterliebe getrieben in die Kämpfe der Männer verwickelt wird, sondern um den mächtigen Gott der Schlachten, dem der Krieg Beruf und Handwerk ist, und den Beutesucht 842/43 in die Schlacht führt. Er hat eine nur leichte Wunde erhalten: die Haut ist eben geritzt, und der Speer des Diomedes ist in der Wunde nicht haften geblieben 858/59; und doch brüllt er auf, der „eherne Ares“, wie 9000, ja wie 10000 Männer. Und damit nicht genug, der *ἄτης πολέμοιο* verläßt schleunigst das Schlachtfeld, statt den Sterblichen zu vertilgen, der ihm solche Schmach angetan; er eilt zu Zeus und bringt klagend 871 seine Beschwerden vor, ja er scheut sich nicht, sich selbst seiner „schnellen Füße“ zu rühmen 885—887, die ihn vor Schlimmerem bewahrt. Er verdient den Vorwurf des Zeus, daß er „winsele“ 899.

Und noch ein anderer recht ungöttlicher Charakterzug im Wesen

[1] Herm. Grimm I, S. 167.

des Ares, der früher schon angedeutet war, wird hier weiter herausgearbeitet, seine Schwerfälligkeit und Plumpheit. Bald am Anfang hatte er sich von Athene, die ihrem Schützling freie Bahn schaffen will, mit Schmeichelworten 31 übertölpeln lassen, das Schlachtfeld zu verlassen. Aphrodites Klagen hat er sich ohne Teilnahme angehört 363[1]; erst von Apollon mußte er auf seine Pflicht der Rache an Diomedes aufmerksam gemacht werden 455—459. Jetzt schleudert er grob ohne weitere Vorbereitung und ohne jede geschickte Einkleidung dem Vater die schwersten Vorwürfe ins Gesicht 872—880, und wenn er mit der Hauptsache, daß Zeus ungerecht sei, recht hat, so sieht er doch mit der Kurzsichtigkeit und dem kleinlichen Neide des Beschränkten nur das Nächstliegende, Zeus' Vorliebe für Athene, und führt auf diesen einen Punkt die Zwietracht der Götter untereinander zurück, die doch einen viel tiefer liegenden Grund hat. Wenn er nachher auf Zeus' Worte schweigt, so tut er das gewiß nicht aus schuldigem Gehorsam, sondern weil er sich trotz aller vorher zur Schau getragenen Energie vor dem Zorne des Göttervaters und seinen letzten drohenden Worten fürchtet, und vor allen Dingen, weil er zu dumm und täppisch[2] ist, um auf die handgreiflichen Lügen und Sophistereien des Zeus etwas vorzubringen, ja er durchschaut sie nicht einmal, sondern scheint überzeugt. Das Köstlichste ist, daß er von seiner eigenen Torheit selbst nichts merkt: von Hebe gebadet und in liebliche Gewänder gekleidet, läßt er sich neben Zeus Kronion in majestätischem Selbstbewußtsein (*κύδεϊ γαίων*) nieder, in der Tat ein „komödienhafter"[3] Gegensatz zwischen Einbildung und Wirklichkeit[4].

---

[1] Die Geschichte, die Dione von seiner Gefangenschaft in einem Fasse erzählt 385—391, ist für ihn auch nicht gerade schmeichelhaft.

[2] Here nennt ihn *ἄφρων* 761.

[3] Herm. Grimm I, S. 167.

[4] Zu der herben Kritik, die hier am Kriegsgotte geübt wird, stimmt die Art, mit der in der Ilias von Schlacht und Kampf im allgemeinen erzählt wird: ohne rechte Freude, mit auffallender Gelassenheit (siehe Hedw. Jordan S. 28), die gewiß nicht nur auf ästhetische Erwägungen zurückzuführen ist. So erklärt sich auch der ironische Ton, der sich öfter in Kampfschilderungen findet, z. B. im *E* 51 ff., 64 ff., der sich gelegentlich zum Sarkasmus steigert, z. B. *E* 585 ff. (Vgl. Mülder, Quellen S. 342 ff.) Darum auch das Streben, die Schlachtschilderungen durch Gleichnisse, die für Augenblicke wenigstens aus dem Morden hinausführen in Regionen, die dem Dichter interessanter sind, oder durch olympische Szenen und rein menschliche Vorgänge (z. B. Hektors Abschied von Andromache) zu unterbrechen, die Heiterkeit erregen oder von edleren Empfindungen erfüllt sind. Dem Sänger und seinem Publikum ist der Krieg offenbar nicht mehr eine alltägliche liebe Beschäftigung, sondern er sieht ihn von der Höhe einer verfeinerten, friedlichen Kultur herab als etwas Rohes und Plumpes an. Vgl.

Ebenso unwürdig und kläglich ist die Rolle, die der Dichter Zeus als Walter des Himmels und Regent der Götter spielen läßt. Was er gegen die Vorwürfe des Ares vorbringt, ist recht nichtig und zum Teil sogar bewußte Lüge. Wenn er Ares die Schuld beimißt an der Zwietracht unter den Göttern, so ist das die reine Ungerechtigkeit; er selbst ist die Ursache, da er die Götter gewähren läßt, wenn sie teils für die Griechen, teils für die Troer Partei ergreifen und dadurch untereinander in Streit geraten, statt sie zusammenzuhalten; nur hin und wieder bringt er sie für kurze Zeit durch einen Zornesausbruch zur Räson. Wenn er behauptet, Here, *τὴν μὲν ἐγὼ σπουδῇ δάμνημ᾽ ἐπέεσσιν*, habe Ares sein jetziges Leid zu verdanken, so mutet das recht seltsam an; hat er doch selbst Heres Bitte, Diomedes vom Schlachtfeld vertreiben zu dürfen, gewährt, ja sogar ihr mit einem schadenfrohen Seitenblick auf Ares aufgetragen, Athene gegen ihn aufzuhetzen 765/66. Die innere Schwäche seiner Position verrät er schon damit, daß er wütend und grob wird 889/90. Das ist also die Gerechtigkeit, mit der der Lenker Himmels und der Erden wichtige Streitigkeiten, an denen das Schicksal der Sterblichen hängt 874, entscheidet! Zeus erscheint wie ein schwacher Vater einer zahlreichen Familie, der seine Autorität nur dadurch aufrecht zu erhalten weiß, daß er einen gegen den anderen ausspielt und mit lautem Poltern und faulen Ausflüchten etwa sich regende Auflehnung gewaltsam niederschlägt. Mit diesem Bilde des Allwalters Zeus erfährt der Übermut und die Bitterkeit der Ironie in diesem Gesange ihre höchste Steigerung, und sie wirkt um so schneidender, als die Kläglichkeit der Götter in schreiendem Gegensatze zu der pomphaften Erhabenheit steht, in die der Dichter ihr äußeres Gebaren kleidet.

Endlich bringen die letzten Verse des Gesanges 907—909 einen zweiten „Ausklang" wie im ersten Teil 432—455. Nachdem der göttliche Gegner im Olymp wieder Heilung gefunden hat, mußte auch hier nachgeholt werden, was aus den übrigen am Kampfe Beteiligten, also aus Here und Athene, geworden ist. Die andere Sachlage bringt es mit sich, daß das ganz kurz abgemacht wird: Here und Athene

---

Albracht I, S. 2: „Der Kampf wird bei den Homerischen Helden oft schon recht lästig empfunden ..., weil sie den Wert einer feineren Zivilisation und höheren Kultur schon schätzen gelernt haben"; ferner Finsler, Homer S. 309 und 478; Wilamowitz, Hephaistos (Nachrichten d. Göttinger Ges. d. Wiss. phil.-hist. Kl. 1895), S. 225: „Das Ionien, das in dem heroischen Epos eine unvergleichliche Erzählungsliteratur und einen ausgebildeten Stil besaß, aber der heroischen Stoffe nachgerade überdrüssig ward, ging zu der Travestie über ...; davon sind die beiden uns erhaltenen Epen voll"; und S. 226: „Die Homerischen Dichter behandeln den mordlustigen ‚Krieg', den Ares, mit unverhohlener Abneigung."

kehren in das Haus des großen Zeus zurück, „froh im Bewußtsein, daß Ares unschädlich gemacht ist“ [1]. Während im ersten Teile mit der Rettung und Heilung des Aineias und dem Kampfe um seinen vermeintlichen Leichnam die Möglichkeit zur Weiterführung der Handlung offen gelassen werden mußte, ist hier „mit der Rückkehr aller Götter in den Olymp ein gewisser Abschluß gegeben; so endet hier zugleich auch die Aristie des Diomedes. Die Alexandriner haben deshalb recht getan, und wahrscheinlich ist ihnen der Dichter schon vorangegangen, hier einen Einschnitt auch äußerlich zu bezeichnen und das Ende eines Buches anzusetzen“ [2].

Die hervorstechendste Eigentümlichkeit in der Komposition des *E* ist die Strenge des Aufbaus, die hohe Wertschätzung der Symmetrie, die in der Tat an den geometrischen Stil der Vasenmalerei erinnert. „Homer gehört nicht zu der vorhellenischen Kunstart, sondern zu der geometrischen, die zu seiner Zeit in Übung war. Der Aufbau des Epos im ganzen darf nicht herangezogen werden, denn das hat nicht als Ganzes gewirkt oder wirken wollen, sondern die ganzen Kunstwerke, die nur scheinbar Teile sind. Da lese man einmal die Kämpfe, die im *Λ* der Ilias erzählt werden, schematisiere sich den Aufbau von Agamemnons Aristie zu der des Diomedes und Odysseus: man wird eine Strenge der Tektonik finden, die geradezu unübertrefflich ist [3].“ Diese Kompositionskunst beruht gewiß nicht auf einem naiven, unmittelbaren Ausströmen genialer dichterischer Kraft, sondern zum guten Teile auch auf bewußter Berechnung, auf dem Walten eines scharfen Kunstverstandes, der die technischen Mittel der Erzählungskunst beherrscht, wie sich später noch genauer herausstellen wird, und sich ihrer Wirkungen bewußt ist. Aber diese Kunst ist auch nicht bloße Virtuosität. Die Vollendung der Form, die Feinheit der Beziehungen, die zwischen den einzelnen Teilen der Komposition hergestellt werden, sind dem Dichter nicht Selbstzweck, sondern Mittel, um einer vielgliedrigen und reichbewegten Handlung die adäquate, ihrem inneren Gehalte entsprechende Darstellung zu geben, und wo dieser höhere künstlerische Zweck es erfordert, wird ihm die Strenge der Symmetrie unbedenklich geopfert.

[1] Herm. Grimm I, S. 167.

[2] Rothe, Ilias S. 203. Die Bucheinteilung stammt von Zenodot nach Wilamowitz, Hom. Unters. S. 369 und das Θ der Ilias S. 377.

[3] Wilamowitz, Die griech. Lit. d. Altert. S. 12. (Zu dem Satze, daß das Epos nicht als Ganzes hat wirken wollen, wird man ein Fragezeichen machen dürfen.) Den geometrischen Stil hat übrigens auch Immisch, Die innere Entwicklung des griechischen Epos S. 28 Anm 10, mit Homer verglichen.

II.

Einer derartigen Komposition gegenüber ist die Frage berechtigt, wie weit sie das eigene Werk des Dichters ist, wie weit er sie etwa einer Vorlage verdankt. Denn sie setzt literarische Arbeitsweise voraus. Eine Komposition von der Feinheit und Künstlichkeit im guten Sinne, wie sie der fünfte Gesang aufweist, kommt gewiß nicht durch Improvisation beim mündlichen Vortrage zustande, sie entsteht auch nicht durch reine Meditation, als deren Ergebnis der Rhapsode dann sein Werk vorträgt, sondern sie wird gewonnen durch die Arbeit eines schreibenden und sich Aufzeichnungen machenden Dichters. Hat sich doch auch die Benutzung literarischer Hilfsmittel durch den Dichter als wahrscheinlich herausgestellt [1] (s. o. S. 21 Anm. 1, S. 36 Anm. 2).

Die eben aufgeworfene Frage ließe sich mit annähernder Sicherheit nur beantworten, wenn erst eine Vorfrage mit Bestimmtheit erledigt werden könnte, nämlich, wie viel von dem Stoffe des Gesanges der Dichter anderweitiger Überlieferung entnommen, wie viel er selbst erfunden hat. Eine unbedingt überzeugende Entscheidung darüber läßt sich wohl nicht herbeiführen, doch dürfen Vermutungen gestattet sein, die sich an gewisse auffallende Eigentümlichkeiten und Schwierigkeiten des Gedichtes anknüpfen [2].

Gegeben war für den Dichter der Kampf des Diomedes mit Göttern, worauf allein schon die naive Altertümlichkeit der Vorstellung, daß Götter in eigener Person den Sterblichen sichtbar werden und in Verkehr mit ihnen treten können [3], hindeutet. Hat er doch an zwei Stellen, an denen er, wie sich als wahrscheinlich herausstellen wird, aus Eigenem schafft, einer fortgeschritteneren Auffassung folgend, die Götter in menschlicher Gestalt auftreten lassen: als Ares den Troern Mut zuspricht, gleicht er Akamas 462, und Here gleicht Stentor, als sie die Achäer mit grobem Schimpf zur Gegenwehr anstachelt 785. Als ein

---

[1] Finsler, Ol. Sz. S. 4 sagt von dem Dichter, noch sehr vorsichtig: „Dieser zeigt sich als einen, man möchte sagen literaturkundigen Mann.“ Vgl. Rothe, Ilias S. 7 ff. El. H. Meyer, Achilleis S. 97 f.

[2] Anders urteilt darüber Rothe, Ilias S. 201, dem ich aber nicht zuzustimmen vermag.

[3] Siehe Cauer, Grundfr.[2] S. 343 ff.

Vermittlungsversuch des Dichters zwischen der alten und der neuen Auffassung ist es anzusehen, wenn er Athene dem Diomedes den Schleier, ἣ πρὶν ἐπῆεν, von den Augen nehmen läßt, damit er die Götter erkenne 127—128. Denn das Ursprüngliche ist es, daß die Menschen die Götter, die ihnen in ihrer eigenen Gestalt nahen, ohne weiteres erkennen. (Vgl. *N* 72.)

Auch die Dreizahl der Kämpfe, mit Aphrodite, Apollon und Ares, wird der Dichter schon vorgefunden haben. Mit Sicherheit läßt sich das von den Kämpfen mit Aphrodite und Ares behaupten, wegen der nicht wenigen, oft beobachteten [1], altertümlichen Züge, die gerade in diesen Partieen des Gesanges festsitzen. Dahin gehört die Zauberkraft von Aphrodites Gewand, das allein schon genügen soll, als ἕρκος βελέων Aineias zu schützen 315/16, ihr Name *Κύπρις*, der nur in diesem Gesange der Ilias vorkommt 330, sicher auch der nur hier sich findende Ausdruck ἰχώρ, dem der Dichter eine besondere Erläuterung geben muß 339—342.

Durch eine größere Anzahl altertümlicher Rudimente ist die Erzählung vom Kampfe mit Ares ausgezeichnet: unter dem Gewichte der gewaltigen Göttin kracht die Achse des Wagens 838/39 [2], Athene setzt sich den Hadeshelm auf, damit Ares sie nicht sehen kann 845, Ares tötet ganz „menschlich" Periphas und beraubt ihn seiner Waffen 842, ein Zug, der nur hier in der Ilias vorkommt; zuletzt brüllt er wie 9000 oder 10000 Männer 860/61 [3]. Nicht ohne weiteres ist von dem Kampfe mit Apollon zu sagen, daß er schon der Vorlage angehört hat. Denn zu den altertümlichen Eigentümlichkeiten darf man nicht rechnen, daß er Aineias in eine Wolke hüllt 345; das wird oft genug auch in anderen Fällen erzählt. Apollon erscheint für den Zusammenhang der Handlung

---

[1] Siehe Cauer, Grundfr.[2] S. 346f.

[2] V. 839 steht bei Hentze ἄνδρα δ' ἄριστον, „nach der Angabe des Didymos die Aristarchische Lesart, während die anderen ἄνδρα τ' ἄριστον geben. Die unverwandelte Gottheit und der Mensch pflegen bei Homer nicht in dieser Weise als gleichberechtigt vereinigt zu werden, wie es mit τέ geschehen würde" (Hentze, Anhang S. 113). Das τε ist ohne Frage einzusetzen, eben wegen der Altertümlichkeit der Auffassung. — Vgl. v. Leeuwen, De heroum Homericorum curribus bellicis (Mnemosyne Bd. 34 [1906]), S. 257: „E curru vero pugnans heros Achivus unus tantum uno longi carminis loco commemoratur, ibi autem deam habet aurigam ipsumque belli deum vulnerat. Diomedes ille duce Minerva Martem hasta percutiens non ex Asiatico bello, sed ex antiquissimis Thebanorum mythis desumptus est."

[3] Wie der Dichter diesen altertümlichen Zügen zum größten Teil eine ironische Ausdeutung gegeben und sie auf diese Weise mit seiner Darstellung zu verschmelzen gesucht hat, ist früher gezeigt worden.

entbehrlich; denn es ließe sich eine Führung der Erzählung denken, daß Ares auf Bitten der Schwester Aphrodite und nicht erst auf Veranlassung Apollons an Diomedes Rache nimmt. Besonderen Verdacht könnte es schließlich erregen, daß eine dem Kampfe des Diomedes mit Apollon recht ähnliche Szene *Π* 702 wiederkehrt. So könnte der Kampf mit Apollon eine Erfindung des Dichters des *E* nach dem Muster des *Π* sein [1]. Doch überwiegen die Gründe, die dafür sprechen, daß auch der Apollonkampf schon in dem alten Gedicht vorkam. Zunächst macht das schon die Erwägung wahrscheinlich, daß die Dreizahl in volkstümlicher Erzählungskunst ein grundlegendes Gestaltungsprinzip ist [2], und auch auf anderem Wege wird wahrscheinlich werden, daß für die „Vorlage" des *E* volkstümlicher Charakter vorauszusetzen ist, worauf ja ohnehin schon die volkstümlichen religiösen Vorstellungen deuten. Aber auch der Gang der Erzählung macht eine Mitwirkung Apollons notwendig. Nachdem Aineias, der, wie sich zeigen wird, in der Vorlage schon vorkam, von Aphrodite im Stiche gelassen war, mußte jemand da sein, der ihn rettete, und dazu eignet sich nicht Ares, sondern eben Apollon [3]. Ferner wird sich herausstellen, daß die Anrede Apollons an Ares 454—459, in der sein Kampf mit Diomedes erwähnt wird, ursprünglich für einen anderen Zusammenhang gedacht war als für den, in dem sie jetzt steht, mithin der Vorlage angehört. Endlich liegt es auf der Hand, daß eher die Szene in *Π*, die in einem Abschnitte vorkommt, der keinerlei Rückhalt in alter Überlieferung hat, sondern eine Neuschöpfung ist — es handelt sich um Patroklos' Angriff auf Troja —, einer Szene des sagenberühmten Diomedes nachgebildet ist, als umgekehrt. Auch ein genauer Vergleich der Gestaltung und des Wortlautes der beiden Szenen würde dasselbe ergeben. Der Kampf mit Apollon ist also alt, und aus der Rolle, die er als Retter des Aineias und als Mahner des Ares gespielt hat, ergibt sich, daß auch die jetzige Reihenfolge der Kämpfe, zuerst mit Aphrodite, darauf mit Apollon, zuletzt mit Ares, in dem alten Gedichte schon gegeben war.

Auch daß Athene in diesen Götterkämpfen Diomedes ihre Unterstützung leiht, ist nicht Erfindung des Dichters, sondern alte Überlieferung. Dafür spricht schon die enge Verbindung, in der Diomedes mit Athene im Kultus steht [4], noch mehr aber die Art, wie sie ihrem Schütz-

---

[1] Vgl. Hentze, Anhang S. 70.

[2] Siehe S. 97.

[3] „Des Aineias nimmt sich Apollon besonders an, weil seine Familie den Gott verehrt." Finsler, Homer S. 210.

[4] Siehe Bethe, Diomedes in Pauly-Wissowas Realenzykl. V, S. 823.

ling hilft. Mit durchaus ursprünglicher Zauberkraft gießt sie, persönlich anwesend, Diomedes μένος in die Brust 125, so daß ihn dreifache Kraft erfüllt 135/36 [1]. Hieran hat sich der Kampf mit Aineias-Aphrodite unmittelbar angeschlossen (der Schuß des Pandaros und seine Teilnahme am Aineiaskampfe werden sich nämlich als Erfindung des Dichters herausstellen), wofür jene Verleihung besonderer Kraft ausreichte. Im Kampfe mit Ares hat dann Athene auch schon in der Vorlage Diomedes persönlich unterstützt, was die schon angeführten Altertümlichkeiten in 838/39 und 845 beweisen.

Noch eine weitere Einzelheit aus den Götterkämpfen läßt sich dem alten Gedichte zuweisen, nämlich Aphrodites Bitte um Hilfe, die sie an Ares richtet; denn hier findet sich der märchenhafte Zug, daß Ares seine Lanze und sein schnelles Gespann an eine Wolke lehnt 356. Wie das näher zu denken ist, wie es möglich war und zu welchem Zwecke es geschah, bleibt unklar, ein Zeichen, daß etwas nur noch halb Verstandenes hier weitergegeben wird. Auch daß Iris, ohne von einer Gottheit gesendet zu sein, ohne weiteres auf dem Schlachtfelde anwesend ist und der verwundeten Aphrodite Beistand leistet, ist etwas Besonderes und in den Homerischen Epen Einzigartiges [2]. Es wird nicht vom Dichter des *E* erfunden, sondern seiner Vorlage entnommen sein. Da Iris nachher der Aphrodite als Wagenlenkerin dient, so scheint auch der Inhalt von Aphrodites Bitte um einen Wagen und ihre Fahrt in den Olymp als ein Stück des alten Gedichtes gesichert [3].

Daß ferner der Dichter die Verwundung gerade des Aineias als Anlaß zum Eingreifen Aphrodites vorgefunden hat, läßt sich noch deutlich machen. Das geht nicht nur aus der engen, auch besonders betonten (247, 313) Verbindung zwischen Aphrodite und Aineias hervor, der als ihr Sohn „der nächste dazu" sein mußte, von ihr gerettet zu werden — gerade das könnte ja aus dieser feststehenden Verwandtschaft vom Dichter selbst abgeleitet sein —, sondern schon sicherer daraus, daß die Rosse [4] des Aineias den Preis des Kampfes für Diomedes bilden,

[1] Ähnlich heißt es *Π* 529 von Apollon, daß er Glaukos auf sein Gebet μένος οἱ ἔμβαλε θυμῷ, aber das bewirkt Apollon aus der Ferne. Das ist eine jüngere Vorstellungsweise; vgl. auch *Φ* 304 *Ψ* 770 ff.

[2] C. Hentze, Das Auftreten der Iris im zweiten, dritten und fünften Gesange der Ilias, Philol. 62 (1903), S. 395 meint, daß „der der Aphrodite geleistete Dienst sich daraus erklärt, daß sie im kyprischen Mythos dem Gefolge der Aphrodite angehörte".

[3] Die erste olympische Szene soll später im Zusammenhange mit den übrigen besprochen werden.

[4] Auf die enge Verbindung, in der Diomedes in der Sage mit Rossen steht, weist Bethe a. a. O. hin.

mit denen dieser später im Wettkampfe Ψ 290 siegt. Die Erzählung von den Rossen 259—273 hält in dem Zusammenhange, in dem sie jetzt steht, wo alles auf eine rasche Entscheidung hindrängt, nur auf und erweist sich damit als ein übernommenes Element der Darstellung, wobei übrigens die Umsetzung eines Berichts in eine Rede des Diomedes wahrscheinlich ist; damit will der Dichter den Anstoß, den das Aufhalten der Handlung bereitet, beseitigen, indem er die überlieferte Tatsache zur Charakterisierung der unerschütterlichen Ruhe des Diomedes verwertet. Der Raub der Rosse des Aineias bildete also in dem alten Gedichte den Anlaß für Diomedes' Kampf mit Aineias.

Der wichtigste Beweis indessen ist die merkwürdige Geschichte vom *εἴδωλον* des Aineias, das Apollon an Stelle des Verwundeten auf dem Schlachtfelde zurückläßt, um das sich der Kampf der Griechen und Troer konzentriert 449—453, und das sogar Ares als Aineias ansieht 467—469. Aineias selbst wird von Apollon in seinen Tempel auf Pergamos gebracht, wird dort von Leto und Artemis geheilt und erscheint dann wieder unversehrt unter seinen freudig überraschten Gefährten zum Kampfe 514. Das ist eine keineswegs volkstümliche und ursprüngliche Vorstellungsweise, sondern eine künstliche, zu besonderem Zwecke in Szene gesetzte Umkehrung davon. Nach volkstümlichem Glauben verläßt gerade das *εἴδωλον* z. B. im Schlafe[1] den Leib, und der Körper bleibt zurück, während hier der Körper entführt wird und das *εἴδωλον* an seiner Stelle bleibt. Das ist nichts anderes als eine echt rationalistische Hilfskonstruktion, wie sie später Stesichorus fgm. 32 und Euripides Hel. 33ff., freilich um höherer dichterischer Zwecke willen als der Dichter des *E*, gewagt haben, die hier einen Widerspruch zwischen einem im Stoffe gegebenen und auf keine Weise wegzubringenden Punkte der Überlieferung und einer eigenen Erfindung des Dichters vermitteln sollte. In dem zweiten Teile der Schlacht, die, wie sich zeigen wird, wenigstens in ihrer jetzigen Anordnung, auf Rechnung des Dichters zu setzen ist, sollten die Troer einen Vorteil über die Griechen erringen. Dazu mußten die bedeutendsten Helden der Troer in Aktion treten; Hektor allein genügte nicht, schon allein aus dem Grunde nicht, weil sich dann die durch den epischen Stil geforderten Turnierreihen mit troischen Kämpfern als Hauptbelden nicht anbringen ließen.

Unter den troischen Helden war aber die Auswahl nicht groß; Aineias war der einzige, der ernsthaft für eine bedeutende Rolle neben Hektor in Betracht kommen konnte. So machte der Dichter den halb-

---

[1] Siehe Körte, *Εἴδωλον*. Pauly-Wissowas Realenzykl. V, S. 2084.

toten Aineias — das stand eben in seiner Vorlage fest — wieder ganz lebendig. Da er nicht naiv genug war, ihn nach einiger Zeit ohne weitere Umstände wieder frisch und gesund auftreten zu lassen, so versuchte er eine Erklärung mit dem εἴδωλον zu geben. Das ist nur eine Verlegenheitsauskunft, was er köstlich genug selbst verrät, da er sich genötigt sieht, weitere Fragen nach dem Wie? und Warum? abzuschneiden 516/17:

μετάλλησάν γε μὲν οὔ τι·
οὐ γάρ ἔα πόνος ἄλλος.

Zu diesem Befunde stimmt es durchaus, daß sich gerade in dieser Partie eine „hochmoderne“ Einzelheit findet: Apollon hat im heiligen Pergamos einen Tempel mit einem ἄδυτον 446, 448 und reichen Weihgeschenken 512. Hier, wo der Dichter frei erfindet, dringt unwillkürlich ein Zug aus dem Leben der Gegenwart ein [1]. Anderseits hat sich in dem Kampfe selbst eine Altertümlichkeit erhalten; Diomedes greift Aineias nicht mit dem Schwerte an, wie Hypeiron 146, nachdem er seine Lanze gegen Astynoos versendet hat, sondern zerschmettert ihm mit einem gewaltigen Feldstein 303/04 die Hüfte.

Wenn also der Kampf zwischen Aineias und Diomedes schon dem alten Gedichte angehört hat, so entsteht die Frage, ob es ihn und die darauf folgenden Götterkämpfe isoliert, als ein besonderes Abenteuer des Diomedes erzählt hat oder schon im Zusammenhange mit den Kämpfen vor Troja, insbesondere als Teil einer Schlacht wie jetzt im *E*.

Die erste der genannten Möglichkeiten ist allem Anschein nach auszuschließen. Gewiß ist die Geschichte vom Kampfe des Diomedes mit Aineias ein uraltes Erbstück sagenhafter Erinnerung. Sie spiegelt möglicherweise Kämpfe zwischen Ätolern und Arkadern im Mutterlande wieder, deren Repräsentanten Diomedes und Aineias sind [2], und so ist zu der Zeit, als der Heldensang in der Heimat seine erste Ausbildung erfuhr, der Kampf zwischen Diomedes und Aineias einmal als selbständiges Lied gesungen worden. Von den ursprünglichen Voraussetzungen enthält sogar das *E* in seiner jetzigen Gestalt noch deutliche Spuren. Denn es ist gewiß kein Zufall, daß „unter den Verlusten auf griechischer Seite, die in *E* zum Eingreifen der Athene führen, der Fall eines Ätolers und eines Böoters 706ff. ist, und bald darauf in nächster Nähe des Tydiden von dem Gotte Ares ein Periphas getötet

[1] Siehe Cauer, Grundfr.[2] S. 267 und 296ff.

[2] Siehe Cauer, Grundfr.[2] S. 191 ff., besonders S. 234/35. Bethe, Homer und die Heldensage (N. Jahrb. f. d. klass. Altert. VII [1902], S.-A. S. 17).

wird, *Αἰτωλῶν ὄχ᾽ ἄριστος* 842f.“ [1], also in einer Partie, die sicher alt ist. Aineias erschlägt die Söhne des Diokles [2], Krethon und Orsilochos 542, zwei Messenier aus Phere, deren Stammbaum auf den Flußgott Alpheios zurückgeht 544; hier könnte also Aineias noch als Arkadier kämpfen [3]. Auch sonst enthält das *E* einige Kämpfe, die ihren rechten Sinn erst erhalten, wenn sie in das griechische Mutterland zurückversetzt werden. Gerade im *E* findet sich die Stelle, die eines der bedeutendsten Beweismittel für den böotischen Ursprung Hektors bildet, die Verse 703—710, wo er den Böoter Oresbios, den Ätoler Oinomaos tötet [4]. Ferner ist längst erkannt, daß Phaistos 43, der aus Tarne stammen soll, in Wirklichkeit seinen Namen von der Stadt Phaistos auf Kreta hat und sein Kampf mit Idomeneus eine Erinnerung an Kämpfe auf Kreta bewahrt [5]. Hypsenor 76 scheint fest in der Troas zu haften; denn sein Vater ist Priester des Skamandros, dem nach *Φ* 131 Stiere und Rosse als Opfer dargebracht werden. Aber sein Vater heißt *Δολοπίων*, offenbar nach dem thessalischen Stamme der Doloper (vgl. *I* 483). Nach Thessalien gehört also sein Kampf mit Eurypylos, dem Thessaler *B* 734ff. Deikoon, der als Freund des Aineias und als hochgeehrt von den Troern hingestellt wird, hat zum Vater Pergasos, den Eponymos der Landschaft *Περγασή* in Attika (Arist. Equ. 321) [6]. In diesen Fällen ist das Ursprüngliche mit dem Troischen schon innig verquickt; denn die Gegner, obwohl ursprünglich Griechen, treten als Troer oder troische Bundesgenossen auf.

Daneben stehen Kampfesszenen, die in der Troas oder ihrer Nachbarschaft lokalisiert sind und wirklich die Kämpfe um die Besiedlung dieser Landschaft widerspiegeln; durch Aias fällt Amphios 612 aus Paisos bei Lampsakos, durch Meges Pedaios, ein Thraker, der seinen Namen aber von der Stadt Pedaios (*N* 172) hat, die nach Eust. 926, 43 *τόπος οὐκ ἐπίσημος περί που τὰ κατὰ τὴν Τροίαν* in der Troas liegt,

[1] Cauer, Grundfr.[2] S. 235.

[2] Aus dieser Stelle des *E* entlehnt ihn die Odyssee *γ* 488—490 = *ο* 186—188, *φ* 16—21; siehe Friedländer, Jahrb. f. klass. Phil., Suppl. 3, S. 828.

[3] Von einem alten Kampfe zwischen Arkadiern und Pyliern berichtet Nestor *H* 132ff.

[4] Siehe F. Dümmler, Hector (Kl. Schriften, Leipzig 1901, Bd. 2) S. 243 und 248, wo auch die Namen Orestes, Trechos, Teuthras und Helenos auf alte Überlieferung aus dem Mutterlande zurückgeführt werden; vgl. auch Bethe, Homer und die Heldensage, S. 15, und Cauer, Grundfr.[2], S. 191ff.

[5] Siehe Bethe, Homer und die Heldensage, S. 13. Schon lange vorher (1887) hat das El. H. Meyer, Achilleis S. 93 ausgesprochen, was unbeachtet geblieben ist.

[6] Siehe Fick-Bechtel, Die griech. Personennamen S. 421. Usener, Rh. Mus. 23 (1863), S. 351 stellt den Namen zu *Ἄρτεμις Περγασία* im Zusammenhang mit ganz unmöglichen Etymologien von *Πέργαμος* und *Πρίαμος*.

und Diomedes tötet in Phegeus und Idaios 8ff. unzweifelhaft Troer. Ihr Vater Dares, Priester des Hephaistos in Ilios, trägt einen „barbarischen Namen" [1], und seine Söhne sind doch wohl vom Berge Ida und seinen Eichen genannt [2].

Endlich gibt es im *E* eine dritte, jüngste Schicht von Kämpfen, die von dem Vordringen der Griechen an der Südküste des Pontos nach Osten eine Kunde erhalten haben [3], nämlich Agamemnons Kampf mit Odios, dem Führer der Halizonen 39, eines bithynischen Stammes am Pontos (vgl. Strabo 12, 549 und 14, 677) und Pylaimenes' und Mydons, der Paphlagonen, Fall 576—80 durch Menelaos und Antilochos [4].

Diese weit auseinanderliegenden Perioden der Geschichte angehörenden Kämpfe stehen im *E* bunt durcheinander und in enger Verbindung miteinander, an einen Ort und in eine Zeit projiziert, als Teile einer einzigen Schlacht. Diese vollkommene Verschmelzung kann nicht das Werk einer künstlichen Umsetzung der ursprünglichen Verhältnisse in das Troische sein; sie kann auch nicht durch mechanische Vereinigung einer „alten Diomedie", die noch auf griechischem Boden spielte, mit einer troischen „Achilleis" zustande gekommen sein [5], sondern ist das Ergebnis einer langdauernden Umbildung in der Sagenentwicklung. So wird also schon das Gedicht, das der Dichter des *E* benutzt hat, den Kampf zwischen Diomedes und Aineias im Zusammenhang mit den Kämpfen vor Ilios erzählt haben.

Damit ist aber noch nicht gesagt, daß auch die Schlacht so, wie sie jetzt im *E* verläuft, schon in der Vorlage enthalten war. Es läßt sich vielmehr zeigen, daß sie in ihrer jetzigen Gestalt vom Dichter des *E* selbst herrührt. Darauf deutet zunächst die Auswahl der Griechenhelden, die im ersten Teile der Schlacht auftreten. „Die *E* 38—83 genannten Helden geben gleichsam die Ergänzung zu der Liste der im *Δ* genannten. Dort treten Antilochos, der Telamonier Ajax, Odysseus und Thoas auf; hier Agamemnon, Idomeneus, Menelaos, Meriones,

[1] Wilamowitz, Hephaistos S. 232.

[2] Eusth. 515, 43 *παρώνυμος τοῖς Ἰδαίοις φηγοῖς*. Siehe El. H. Meyer, Achilleis S. 96. Bethe in Pauly-Wissowas Realenzykl. V, S. 819 findet in der Tötung des Phegeus „eine nach Arkadien weisende Spur" wegen des gleichnamigen Königs Psophis. Aber dann bleibt doch der Name Idaios unerklärt, den man von Phegeus nicht trennen darf, und so heißt auch der Herold der Troer *Γ* 248 *H* 276 *Ω* 325.

[3] Siehe Busolt, Griech. Gesch. I, S. 133; über die Ausbreitung milesischer Kolonien am Pontos im 8. Jahrhundert S. 464ff. Das Auftreten pontischer Völkerschaften im *E* rückt diesen Gesang in späte Zeit herab.

[4] *N* 658 wird Pylaimenes wieder als lebend erwähnt; über diesen Widerspruch siehe Rothe, Ilias S. 57ff.

[5] So denkt es sich El. H. Meyer, Achilleis S. 96ff. S. auch Mülder, Quellen S. 147.

Meges und Eurypylos. Beide Reihen zusammen ergeben ein ziemlich vollständiges Verzeichnis der angesehensten Griechenführer, mit Ausnahme Achills, des greisen Nestor und des hier im Mittelpunkte stehenden Diomedes" [1]; Ajax, Antilochos, Odysseus erscheinen dann wieder im zweiten Teile der Schlacht.

Ferner stehen neben den Bausteinen, die er dem alten Gedicht (und vielleicht auch anderer Überlieferung) entnahm, auch eigene Erfindungen des Dichters. Dazu sind die Kämpfe zwischen Menelaos und Skamandrios 49 und zwischen Meriones und Phereklos 59 zu rechnen. Die Namen sind ohne Rückhalt in sagenhafter Überlieferung: Skamandrios ist einfach nach dem Flusse gebildet, und Phereklos ist ein gut griechischer Name wie Ἄμφικλος, Ἔχεκλος, Πάτροκλος u. a. Der Dichter selbst hat ihn freilich anders verstanden; denn man wird schon ihm die in den Scholien vorgetragenen Etymologien zutrauen dürfen: Et. M. 790, 33 ἁρμόζον ὄνομα τέκτονι οἷον φερέκλωνός τις ὤν, schol. B zu *E* 59 ὁ κλόνον φέρων διὰ τῶν νεῶν, Eust. 521, 44 κλᾷ τε φερόμενα τὰ ξύλα. Die Geschichten, die von ihnen erzählt werden, haben nichts „Heroisches": Skamandrios ist Jäger und muß also von Artemis begünstigt sein, Phereklos ist Zimmermann. Er hat zum Vater einen Mann mit dem verräterischen redenden Namen Τέκτων Ἁρμονίδης 59/60. Um ihm etwas Besonderes zu geben, macht ihn der Dichter zum Erbauer der Schiffe des Paris 62ff. Auch die Reihe der Paare, die von Diomedes fallen 142ff., ist offenbar freie Erfindung des Dichters. Bei keinem wird die Herkunft angegeben. Einige der Namen sind wieder redende, so Ἀστύνοος und Ὑπείρων, der ποιμὴν λαῶν 144; der einflußreiche Traumdeuter heißt Εὐρυδάμας 149 und einer seiner Söhne Πολύιδος 148 [2], wie ein korinthischer Seher *N* 666. Sein zweiter Sohn heißt freilich Ἄβας, wie der Eponymus der Abanten auf Euböa [3], aber man wird nichts Besonderes dahinter suchen dürfen; denn ebenso heißt der Sohn der Metaneira, der in eine Eidechse verwandelt wird (Nic. Ther. Nat. Com. V 14), ein Troer (bei Quint. Smyrn. XI 81), ein Wahrsager Lysanders (Paus. X 9, 7) und ein Rhetor (bei Walz rhet. 7 p. 203). Es scheint also ein ziemlich verbreiteter Name gewesen zu sein. Ξάνθος 152 ist nach der Farbe genannt wie Λεῦκος *Δ* 491, Φοῖνιξ *H* 136, Μέλας *Ξ* 117, Μελανεύς *ω* 113 [4]. Θόων

[1] L. Erhardt, Die Entstehung der Homer. Gedichte S. 59.

[2] Aus ΠολύϝιδϜος siehe Wackernagel in Kuhns Zeitschr. 27, 274 und W. Schulze 29, 236.

[3] Siehe Töpffer, Abas in Pauly-Wissowas Realenzykl. I, S. 18.

[4] Siehe Friedländer a. a. O. S. 815 Anm. 415.

heißen auch andere Troer *Δ* 422, *M* 140, *N* 545 und ein Phäake *ϑ* 113, und den Namen ihres Vaters *Φαῖνοψ* tragen noch zwei andere Troer *P* 583, *P* 312 [1]. *Ἐχέμμων* und *Χρομίος* 160, die beiden Priamossöhne, sind sonst unbekannt. Der Name *Χρομίος* kehrt später im *E* wieder 677, *Ἐχέμμων* ist allerdings eine Seltenheit; bei Quint. Smyrn. VI 580 heißt so ein Ätolier. Auch im zweiten Teile der Schlacht hat der Dichter zu Erfindungen gegriffen, um die Fächer seines Schemas auszufüllen. Hektor tötet Menesthes und Anchialos 609, deren Namen ohne Patronymikon und Angabe der Herkunft genannt werden. Menesthes kommt bei Homer nur hier vor und ist überhaupt ein seltener Name; so heißt der Enkel eines Salaminiers Skirus (Plut. Thes. 17) und ein Architekt (Vitruv 3,36). Anchialos ist ein Seemannsname; ihn trägt ein Phäake *ϑ* 112 und der Herrscher der ruderliebenden Taphier *α* 180, 418. Auch die Namen der Troer, die Odysseus tötet 677/78, besagen nichts über Ursprung aus bestimmter sagenmäßiger Überlieferung [2]. *Ἀλάστωρ* heißt auch der Vater eines Troers *Υ* 463 und ein Pylier *Δ* 295, *Θ* 333 = *N* 422, *Χρομίος* [3] hieß auch der Sohn des Priamos 160, ein Troer *Θ* 275, ein Führer der Mysier *P* 494, sie alle benannt nach dem Sohne des Neleus *λ* 286, *Δ* 295. *Ἄλκανδρος* ist bei Homer singulär; es ist ein redender Name für einen Kämpfer. *Ἅλιος* heißt auch ein Sohn des Alkinoos *ϑ* 119, 370. *Νοήμων* ist auch der Name eines Gefährten des Antilochos *Ψ* 612, und in der Odyssee erscheint er als redender Name von Phronios' Sohn *β* 386, *δ* 468, 630 (Arist. schol. S zu *β* 386 *πεποίηκε πλαστὰ ὀνόματα*). *Κοίρανος* und *Πρύτανις* sind eigentlich Appellativa z. B. für die Anrufung von Göttern [4], die zu Personennamen geworden sind. *Κοίρανος* heißt auch der Wagenlenker des Meriones *P* 611, in historischer Zeit z. B. ein Reitergeneral Alexanders des Großen (Arr. Anab. III 6, 4). *Πρύτανις* findet sich bei Homer sonst nicht, aber so heißt z. B. ein spartanischer König (Herod. VIII 131), ein Peripatetiker, Lehrer des Euphorion (Pol. 5, 93), ein Faustkämpfer aus Kyzikus (Paus. V 21, 3).

---

[1] *E* 152 *βῆ δὲ μετὰ Ξάνθον τε Θόωνά τε — Φαίνοπος υἷε.*
P 312 *Αἴας δ' αὖ Φόρκυνα δαΐφρονα — Φαίνοπος υἱόν.*
„Es fehlte eben in beiden Stellen ein Versschluß". Friedländer S. 819.

[2] Die Kombinationen, die Gruppe, Griech. Mythol. I, S. 639 Anm. 5, daran knüpft, sind haltlos.

[3] Der Versschluß *Ἀλάστορά τε Χρομίον τε* 677 auch *Δ* 195.

[4] Siehe Roscher, Mythol, Lexik. II, S. 1267 und III 2, S. 3194. Aus *Πρύτανις* ist vielfach Amtsbezeichnung geworden, siehe Wilamowitz, Staat und Gesellsch. der Griechen, S. 57.

Es dürfte klar sein, daß der Dichter des *E* eine ganze Anzahl von Namen „entweder aus der Menge der gangbaren herausgegriffen oder erfunden hat“ [1], um dem großen Bedarf an Namen zu genügen. Namentlich aber verdankt Pandaros seine Beteiligung an den Kämpfen des Diomedes erst dem Dichter des *E*. Pandaros erscheint *B* 827, *Δ* 88 ff. und auch in der Anrede des Aineias im *E* 171 als der Bogenschütze κατ' ἐξοχήν. Gerade darum muß er ja den verräterischen Schuß auf Menelaos tun, durch den der Vertrag gebrochen wird. Da muß es auffallen, daß er zum Kampfe mit Diomedes den Wagen des Aineias besteigt, die Tätigkeit des Wagenlenkers für sich ablehnt und wirklich nachher als Wagenkämpfer gegen Diomedes die Lanze schleudert, während diese Rolle offenbar dem Aineias, dem bedeutendsten Helden der Troer nächst Hektor, zufallen müßte [2]. Der Dichter macht dieses Mißverhältnis dadurch nur noch empfindlicher fühlbar, daß er Pandaros jene merkwürdige Geschichte in den Mund legt, warum er nur als Bogenkämpfer vor Troja gezogen sei und die elf Streitwagen mit den Gespannen zu Hause zurückgelassen habe 192—205 [3]. Das ist weiter nichts als ein Eingeständnis des Dichters, daß er hier Pandaros in eine Situation hineingedrängt hat, in die er eigentlich nicht paßt, d. h. Pandaros gehört nicht in die alte Überlieferung von Diomedes' Kampf mit Aineias hinein, sondern ist erst vom Dichter etwas gewaltsam hineingebracht worden, der damit eine engere Verbindung des *E* nach rückwärts herstellen wollte. Der Vertragsbruch durch den Schuß des Pandaros ist nämlich sicherlich demselben Dichter zuzuschreiben, wie dem des *E*. „Durch Einführung des Treubruchs fördert er vortrefflich seinen Zweck, nämlich die erste Schlacht auch ohne Achilleus für die Griechen siegreich sein zu lassen. Denn es würde allem Gerechtigkeitsgefühle Hohn sprechen, wenn unmittelbar nach diesem Eidbruch die Troer unter der Begünstigung des Zeus siegten [4].“

Der Dichter wollte nun den Mann, den er zum Träger einer so wichtigen Wendung gemacht hatte, nicht einfach verschwinden lassen,

---

[1] Friedländer a. a. O. S. 815. Mülder, Quellen, S. 246.

[2] In der Vorlage des *E* ist Aineias natürlich als Wagenkämpfer aufgetreten, denn seine Rosse sind ja der Kampfpreis. Wie es zum Kampfe gekommen ist, ob Aineias den Kampf eröffnet hat, etwa durch einen Fehlwurf mit der Lanze, oder Diomedes, läßt sich nicht mehr sagen, da der Zusammenhang durch die Einführung des Pandaros umgestaltet ist.

[3] Wie der Dichter auch hier aus der Not eine Tugend gemacht und diese Erzählung zur Charakteristik des Pandaros verwertet hat, ist oben S. 13 auseinandergesetzt worden.

[4] Rothe, Ilias S. 199.

sondern er läßt ihn, seiner Art entsprechend [1], von neuem auftreten, vertieft sein Charakterbild und läßt den Frevler seinen Untergang finden. Die Gelegenheit dazu sucht der Dichter gleich in der ersten Schlacht, nicht nur, weil der innere Zusammenhang zwischen dem ersten Schusse des Pandaros und seinem Tode unklar geworden wäre, wenn er ihn erst bei späterer Gelegenheit wieder hätte auftreten lassen, sondern auch weil es ihm angemessen erschien, den Hauptschuldigen in derselben Schlacht sterben zu lassen, deren für die Troer ungünstiger Ausgang als eine Folge des Vertragsbruches erscheinen sollte. Dann lag es am nächsten, Pandaros durch die Hand desjenigen Helden fallen zu lassen, der hier die Hauptrolle spielt, des Diomedes, nicht durch einen beliebigen anderen, weil dann die Bedeutung seines Todes nicht genügend hervorgetreten wäre. Die Person dessen, der jenen verhängnisvollen Schuß getan, war aber im Griechenheere natürlich unbekannt [2]; die Handlung ließ sich also nicht so gestalten, daß Diomedes den Schuldigen suchte, um ihn zu strafen, vielmehr mußte Pandaros seinerseits Diomedes durch einen Angriff reizen, wofür jener dann Rache zu nehmen sucht. Diesen Erfordernissen entspricht die zu der Situation durchaus passende Art, wie der Dichter Pandaros in die Handlung eingefügt hat: als die Troer fliehen und Diomedes ihnen nacheilt, verwundet ihn Pandaros durch einen Pfeilschuß aus der Ferne.

So weit war also die Einführung des Pandaros in die Handlung ganz glatt vollzogen, aber für die Inszenierung der Rache des Diomedes zeigte sich eine Schwierigkeit: Diomedes konnte ja wiederum nicht wissen, wer jenen Pfeil entsendet hatte, und es ist mit Recht bemerkt worden, daß „die im Gebet an Athene von Diomedes 118f. ausgesprochene Absicht, Pandaros zu strafen, in der folgenden Erzählung ohne alle Wirkung bleibt, vielmehr Pandaros es ist, der Diomedes aufsucht 239“ [3]. So konnte Diomedes nicht an Pandaros herangebracht werden, und es blieb nichts anderes übrig, da ja Pandaros seinerseits als Pfeilschütze nicht im Nahkampfe Diomedes angreifen konnte, als ihn auf einen Wagen zu setzen, um ihn auf diese Weise mit Diomedes zusammentreffen zu lassen. Aus dem Bogenkämpfer mußte ein Wagen-

---

[1] Siehe Rothe, Ilias S. 202. Siehe auch Register „Technik des Dichters“ S. 360 unter der Rubrik „Der Dichter bringt manches über bedeutende Personen nach“. Vorher hat schon Herm. Grimm an vielen Stellen seines Buches auf diese Eigentümlichkeit hingewiesen.

[2] Denn die Troer hatten ihn bei seinem Schusse mit ihren Schilden versteckt Δ 113—115; siehe auch F. Melian Stowell, Homer and the Iliad, London 1909, S. 41.

[3] Hentze, Anm. zu V. 144.

kämpfer werden, d. h. Pandaros trat an die Stelle des Aineias. Jetzt stellt er sich auch dem Diomedes als den vor, der ihn mit seinem Pfeilschusse verwundet habe 278. So mußte sich gegen ihn die Waffe des Diomedes zuerst richten. Nachdem er gefallen, ließ sich die Verwundung des Aineias und was daraus folgt, bequemer anknüpfen, als wenn der Dichter Pandaros nur als Wagenlenker hätte mitfahren lassen, eine Möglichkeit, die der Dichter auch erwogen, aber verworfen hat [1]. Als Pandaros getötet und damit der vom Dichter gewollte Zweck erreicht ist, verschwindet er einfach; wir hören nichts davon, was aus seiner Leiche geworden ist, auch das sicherlich ein Zeichen, daß Pandaros in einen Zusammenhang eingefügt ist, in dem er ursprünglich nicht vorhanden war [2].

Daß der Dichter in der Tat den Tod des Pandaros zu seinem Pfeilschuß auf Menelaos in Beziehung setzen wollte, lehren nicht nur die eben dargelegten Schwierigkeiten, die ihm aus der Einarbeitung der Pandarosszenen in einen ihnen fremden Zusammenhang erwuchsen, und die er sich hätte ersparen können, wenn er nicht damit eben einen höheren künstlerischen Zweck verfolgt hätte, sondern noch deutlicher die große Bedeutung, die Pandaros für den Gang der Handlung gewinnt, ferner der Umstand, daß er durch die Hand eines Helden ersten Ranges fällt, und endlich die eingehende Charakteristik, die ihm der Dichter zuteil werden läßt. Er wird als ein eitler, ruhmrediger Prahlhans hingestellt, und damit wird nachträglich motiviert, warum Athene mit ihrem versucherischen Vorschlage Δ 93 sich gerade an Pandaros gewendet hat: die Aussicht auf *χάρις* und *κῦδος* bei den Troern und Alexandros, auf *ἀγλαὰ δῶρα* konnte auf einen Mann wie Pandaros ihre Wirkung nicht verfehlen.

Wenn man es auffallend gefunden hat, daß „der so nahe liegende Gedanke, daß Pandaros durch seinen Tod den Vertragsbruch büßen

[1] Der Niederschlag dieser Erwägung sind Pandaros' Worte 230ff., die es aus seinem Charakter heraus motivieren sollen, daß er nicht als Wagenlenker mitfährt. Damit sucht der Dichter ebenso wie mit der Geschichte von den zu Hause gelassenen Streitwagen eine Schwierigkeit in der Technik der Erzählung zu verdecken. Römer, Homer. Studien S. 411 und 412 mit Anm. hat zuerst beobachtet, daß in der Homerischen Dichtung auf ein solches „Dilemma" hingedeutet wird, und gezeigt, wie man gerade hierbei einen Blick in „die Werkstätte des Dichters" tun kann. Siehe auch Mülder, Quellen S. 53.

[2] So wird es auch in manchen anderen Fällen sein, wo eine Gestalt verschwindet; es ist nicht nur technisches Mittel einer noch nicht zur vollen Beweglichkeit entwickelten Erzählungskunst, als das es neuerdings meist hingestellt wird (siehe Rothe, Ilias; Register „Technik des Dichters" S. 361 unter „Verschwinden von Personen und Sachen").

mußte, unberührt bleibt"[1], so hat man eben übersehen, daß der Dichter durch innere Momente und also weit poetischer diese Beziehung herstellt, hat insbesondere auch die „epische Ironie"[2] übersehen, die darin liegt, daß der Ruhmredner Pandaros die tödliche Wunde gerade an der Zunge erhält 292 und zwar unter Mithilfe derselben Athene, die ihn zur Treulosigkeit verleitet hatte. Und wie hätte der Dichter diesen „nahe liegenden Gedanken" anbringen sollen? Da Diomedes, der einzige, dem er ihn hätte in den Mund legen können, davon nichts weiß, daß eben Pandaros jenen Schuß auf Menelaos getan, so hätte der Dichter schon selbst aus dem Rahmen der Erzählung heraustreten und eine moralisierende Betrachtung anstellen müssen; und wie hätten dann die Kritiker — übrigens diesmal mit Recht — über „die Verletzung des epischen Tones" gezetert! Zu allem Überfluß hat ja der Dichter noch ausdrücklich an den Schuß auf Menelaos erinnert: Pandaros beklagt sich, daß er seinen Bogen völlig nutzlos mitgebracht habe; denn seine Schüsse auf Diomedes und Menelaos seien vergeblich geblieben 206—208[3].

Um vollends zu verstehen, weshalb der Dichter es unterläßt, den Tod des Pandaros ausdrücklich, so oder so, als die Sühne für seine Schuld zu bezeichnen, möge man sich vergegenwärtigen, daß er die Tat des Pandaros überhaupt nicht moralisch wertet. Wenn er ihm auch neben der Eingebung der Göttin die „Freiheit des Handelns und die eigene Verantwortlichkeit" wahrt, so sieht er in seinem Tun doch kein Vergehen, sondern nur eine Torheit[4], zu der ihn die Tücke der Gottheit verführt, die sich seiner nur als Werkzeug für ihre eigenen Zwecke bedient und das Werkzeug, wenn es seinen Dienst getan, zerbricht. Zu dieser Auffassung bestimmt den Dichter sein menschenfreundlicher Sinn und seine kritische Stellung zu den Göttern. Die Ironie, die im Tode des törichten Schwätzers Pandaros unverkennbar ist, richtet sich auch weniger gegen ihn selbst als gegen Athene.

Ist die Beteiligung des Pandaros am Kampfe des Diomedes mit

---

[1] Hentze, Anm. zu V. 294.

[2] Siehe Römer, Hom. Studien S. 401 f.

[3] Diese Verse wird man nicht für unecht halten, wenn man die künstlerischen Absichten des Dichters erwägt und seine Technik kennt. Sie sind auch für den Zusammenhang unentbehrlich. Denn ohne diese Begründung bleibt Pandaros' Wut auf seine Waffe 209 ff. unverständlich. Wenn er mit ἤγειρα δὲ μᾶλλον etwas sagt, was „in Wirklichkeit nur bei Diomedes zutrifft" (Hentze, Anm. zu V. 208), nicht bei Menelaos, so muß diese Übertreibung seinem Ärger zugute gehalten werden. — Siehe auch S. 100.

[4] Δ 104 τῷ δὲ φρένας ἄφρονι πεῖθεν; siehe Finsler S. 51 und 324.

Aineias eine Erfindung des Dichters, so ergibt sich daraus von selbst, daß auch die Verwundung des Helden und was damit zusammenhängt, von ihm herstammt [1]. Bezeichnend dafür ist es, daß Athene sich um diese Wunde des Diomedes überhaupt nicht kümmert, wie „sie ja auch auf Diomedes' Bitte in betreff des Pandaros gar nicht eingeht 121 ff." [2]. Ebensowenig ist in der zweiten Anrede Athenes an Diomedes vor dem Kampfe mit Ares 800 ff. auf die Wunde Rücksicht genommen, obwohl sie eben vorher wieder erwähnt ist 795—797, Athene spricht höhnisch nur davon, daß *κάματος πολυάιξ* und *δέος ἀκήριον* ihn zurückhalte 812.

Diese Neuerung, die der Dichter damit in die Erzählung eingeführt, hat er nachher nicht einfach fallen lassen, sondern geschickt ausgenutzt: die Verwundung dient ihm dazu, die zauberhafte Einwirkung Athenes auf Diomedes wenigstens einigermaßen mit seiner Kampfschilderung zu verknüpfen; sie bietet ihm später eine bequeme Handhabe, Diomedes wieder in Aktion zu setzen [3], und wenn er das Alte und das Neue so unvermittelt nebeneinander stehen ließ, daß Athene die Wunde überhaupt nicht beachtet, so könnte man auch dahinter eine besondere künstlerische Absicht vermuten, wie ja schon öfter die Geschicklichkeit des Dichters festgestellt werden konnte, Nachteile in Vorteile zu verkehren: nämlich der Eindruck von der Kraft des Helden und von der Macht des göttlichen Schutzes, den ihm Athene gewährt, ist um so größer, wenn er seine Heldentaten trotz der ungeheilten ihn plagenden Wunde verrichtet [4].

---

[1] D. h. die Verse 95—120 und 793—798. Diomedes' Gebet ist dem Rachegebet des Priesters *A* 35—43 nachgebildet; das zeigen die inhaltlichen Übereinstimmungen und eine noch zu spürende Inkongruenz. Das Gebet des Priesters ist ein echter Monolog, und das des Diomedes müßte es auch sein; Sthenelos ist aber anwesend, der vergessen wird. (Siehe S. 78.) — Wie in dem alten Gedicht die Verleihung der Zauberkraft durch Athene in den Zusammenhang eingefügt war, ist nicht mehr erkennbar.

[2] Hentze, Anm. zu V. 127.

[3] Für die Technik der bildhaften Darstellung könnte ihm die alte Dichtung selbst mit dem Bilde des die Waffen raubenden Ares als Vorbild gedient haben. Siehe S. 39.

[4] Siehe Finsler, Die olympischen Szenen der Ilias, S. 46: „Daß der Held, durch Athene gestärkt, weiterkämpft, ist gerade das Wunderbare." — Auf die kunstvolle Steigerung in der Hilfe Athenes im Laufe des Gesanges hat übrigens El. H. Meyer, Achilleis S. 80 aufmerksam gemacht: „Schön hat der Dichter die Bedeutung des Verkehrs der Athene mit ihrem Liebling immer höher künstlerisch zu steigern gewußt. Von ihm gerufen, erscheint sie alsbald an seiner Seite und nimmt ihm Schmerz und Schwäche hinweg, lenkt später sein Geschoß, lehnt sich vertraulich aufs Joch seines Gespannes, während sie ihn zum andern Male des *μένος πατρώιον* gemahnt, springt dröhnend neben ihn auf den Wagen und führt ihn so, nachdem er vorher ohne ihre

Mit den auf beide Hauptabschnitte der Schlacht entfallenden Einzelszenen, die als Erfindungen des Dichters bezeichnet worden sind (V. 48—68, 144—165, 608/09, 677/78) und mit den Pandarosszenen sind dem Dichter schon wichtige Konstruktionsglieder der Schlacht zugefallen. Ihm gehört aber auch der eigentliche Plan der Schlacht, nämlich daß sie zuerst günstig für die Griechen verlaufen und nachher eine ungünstige Wendung nehmen sollte. Das geht aus einer Lücke des Zusammenhanges hervor, die er im entscheidenden Augenblicke gelassen hat, nämlich nach der Rede Apollons 455 ff., die jene Wendung einleiten soll. Sie gehört gewiß schon dem alten Gedichte an. Dafür spricht die feierliche Form der Anrede 454

Ἆρες, Ἄρες βροτολοιγέ, μιαιφόνε, τειχεσιπλῆτα,

die mit ihren gehäuften Namen, von denen *τειχεσιπλῆτα* ein *ἅπαξ λεγόμενον* ist [1], fast wie eine Beschwörung wirkt, und Apollon will ja durch eine dringende Bitte Ares für einen wichtigen Dienst gewinnen [2]. Apollons Bitte stimmt auch vollständig zu dem bisherigen Verlaufe der Handlung und führt sie folgerecht weiter, wenn Ares jetzt wirklich die Bitte Apollons erfüllt und an Diomedes Rache nimmt. So ist die Erzählung ursprünglich auch offenbar weitergegangen, nur hat Ares im Schlachtgewühl (und eine Schlacht mußte wohl auch für das alte Gedicht vorausgesetzt werden) nicht sofort an Diomedes herankommen können; er hat erst noch mit anderen kämpfen müssen, was die sicher alte Periphasszene 842—44 beweist. Damit hat Athene Gelegenheit bekommen, ihrem Schützling beizuspringen; die Partie, in der das erzählt war, ist im *E* durch 711—824 ersetzt, wie sich noch zeigen wird. So darf man sich den alten Zusammenhang rekonstruieren. In der jetzigen Form der Erzählung ist aber ein Bruch; denn Ares tut nicht, worum

---

Hilfe zu Fuß die Aphrodite verwundet aus dem Männergetümmel gejagt hat, aber vor Apoll zurückgewichen ist, selbst zum Siege über den Kriegsgott selber."

[1] Der Dichter hat den Vers für die von ihm erfundene Szene 29—36 (siehe Finsler, Olymp. Szenen S. 45) wieder verwertet 31. Sonst kommt er nicht vor. — Es darf bemerkt werden, daß der Anfang des Verses Ἄρες Ἄρες mit der Freiheit der äolischen „Basis" ◡ ◡ ◡ – auch eine metrische Altertümlichkeit bewahrt hat; siehe W. Schulze, Quaestiones epicae, Gütersloh 1892, S. 454 ff.

[2] Die Häufung der Namen hat ihre eigentliche Stelle im Gebet (vgl. z. B. in unserem Gesange das Gebet des Diomedes 115); denn nur der darf auf Erhörung hoffen, der den Gott bei den richtigen Namen zu nennen weiß, was mit dem Glauben an die Zauberkraft des Namens zusammenhängt. Siehe Usener, Götternamen S. 335 f.; Kroll, Antiker Volksglaube, Rhein. Mus. 52 (1897), S. 345; Ausfeld, De Graec. precationibus quaest. sel., Jahrb. f. klass. Phil., Suppl. 28, S. 515 ff.; Reitzenstein, Poimandres S. 17 Anm. 6.

ihn Apollon gebeten, sondern feuert die Troer und die Söhne des Priamos an, im Kampfe um Aineias tapfer auszuhalten, und gibt damit der ganzen Schlacht eine andere Wendung. Nachher trifft er ohne sein Zutun mit Diomedes zusammen. Die Rolle, die hier Ares zugeteilt wird, und damit die zweiteilige Anlage der Schlacht ist also ein Einfall des Dichters des *E*, und daß er selbst hier am Werke ist, verrät sich, wie gesagt, darin, daß Ares, als er durch die Reihen der Troer schreitet, die Gestalt des Akamas annimmt 462. (Siehe S. 46.)

Mit diesem Plane der Schlacht hängt weiter die Art der Behandlung und Verteilung der drei Götterkämpfe im *E* zusammen. Die Dreizahl dieser Kämpfe, die in dem alten Gedichte mit fast gleicher Schlichtheit erzählt waren — nur der Kampf mit Ares war schon in der Vorlage als der wichtigste ausführlicher erzählt —, mußte dem Dichter bei der Zweiteiligkeit der Schlacht unbequem sein. Er begegnete der Schwierigkeit in der Weise, daß er die Kämpfe mit Aphrodite und Ares durch mehrere vorgeschobene Vorstufen und namentlich durch die olympischen Szenen, die, wie noch nachgewiesen werden soll, beinahe ganz sein eigenes Werk sind, zu Hauptaktionen machte, so daß sie in der früher besprochenen Weise die Höhepunkte der beiden Hauptteile des Gedichtes bildeten. Ihnen gegenüber drückte er den Kampf mit Apollon in seiner Bedeutung herab, indem er ihn in seiner ursprünglichen einfachen Form beließ, so daß er nur als Folge und Ergänzung des Kampfes mit Aineias-Aphrodite, wozu er durch die Erfindung vom *εἴδωλον* wird, und als Vermittlung für die Unterstützung der Troer durch Ares erscheint. Aus einem gleichwertigen Bestandteile der ursprünglichen Erzählung hat der Dichter also ein Mittelglied gemacht. An diesem großartigen Griffe hängt die gesamte künstlerische Gestaltung des Gesanges. (Siehe auch S. 104 Anm. 1.)

Endlich läßt sich noch wahrscheinlich machen, daß der für die Griechen glückliche Ausgang der gesamten Schlacht und die Verwendung der Götterkämpfe des Diomedes in ihr, d. h. in der ersten großen Schlacht, die nach dem Ausbruche des Zwistes zwischen Agamemnon und Achilleus ohne diesen geliefert werden muß, des Dichters eigenes Werk ist [1].

Die Schlachten der Ilias werden bis auf die vierte (*Y* 75—*Ψ* 3) ohne Achilleus geschlagen, und der Dichter wird nicht müde, diese

---

[1] Siehe Finsler, Das dritte und vierte Buch der Ilias, Hermes 41 (1906), S. 426 ff. und Die olymp. Szenen d. Ilias. Progr. Gymn. Bern 1906.

Voraussetzung immer wieder einzuschärfen[1], „weil er es für nötig hielt, an die von ihm im ersten Gesange geschaffene Lage zu erinnern". Infolgedessen verlaufen auch alle Schlachten für die Griechen unglücklich, weil die Unentbehrlichkeit und Unersetzlichkeit des Helden überzeugend zur Anschauung gebracht werden sollte; nur die erste Schlacht endet günstig für die Griechen. „Diesen Verlauf erforderte der griechische Nationalstolz: kein Dichter hätte wagen können, eine erste Schlacht zwischen den Griechen und ihren Gegnern mit einem Ausgange zu schildern, wie ihn der zweite Schlachttag zeigt unter dem besonderen Eingreifen des Zeus[2]." Es ist klar, daß die siegreich endenden Kämpfe des Diomedes mit Göttern, wenn sie überhaupt in die Ilias aufgenommen werden sollten, nur in dieser Schlacht eine Stelle finden konnten; denn es wäre von vornherein gar zu unwahrscheinlich gewesen oder hätte allzu kühner und künstlicher Konstruktionen bedurft, um in einer Schlacht, in der selbst die Götter dem Haupthelden der Griechen unterliegen, trotz alledem einen für sie ungünstigen Ausgang herbeizuführen. Wenn also die Gesamtanlage der Kämpfe der Troer mit den Griechen ohne Achilleus als der selbständige Gedanke des Dichters anzusehen ist, so wird man auch mit der größten Wahrscheinlichkeit ihm selbst die Wahl der für Diomedes' *ἀριστεία* einzig geeigneten Stelle zutrauen dürfen. Der Dichter versäumt auch nicht, durch den Mund Heres, die hier nur sein Sprachrohr ist 788—791, deutlich darauf hinzuweisen — übrigens an einer Stelle, die auch aus anderen Gründen von ihm selbst herrühren muß, wie sich zeigen wird —, daß auch der Kampf des Diomedes seinem Gesamtplane dient, daß selbst ein Diomedes, der Sieger über Götter, nicht imstande ist, Achilleus zu ersetzen[3].

Es bleibt noch festzustellen, wieweit die olympischen Szenen Erfindung des Dichters sind. Aphrodites Bitte um Ares' Wagen und ihre

[1] Die Stellen siehe bei Rothe, Ilias S. 101; über ihre Bedeutung siehe auch Mülder, Quellen S. 18ff., besonders S. 22.

[2] Rothe, Ilias S. 201.

[3] Diomedes als einen Achilleus ebenbürtigen Helden hinzustellen, dient auch die Einleitung 1—7. Das Gleichnis 5/6 vom Glanze des Sirius ist nach *Χ* 26 ff. gebildet. Das Gleichnis des *Χ* erweist sich schon dadurch als die ursprüngliche Fassung, daß dort jemand ist, der den Glanz der Waffen des Achilleus sieht, nämlich Priamos 25. Offenbar ist überhaupt die Vorstellung, daß Athene von Diomedes' Waffen Feuer ausstrahlen läßt 4, auf diesen von Achilleus übertragen, (vgl. *Σ* 205ff., 225 ff. *Τ* 375 ff. *Χ* 134, 317 ff.) um ihn Achilleus anzunähern. Das alte Gedicht enthielt diesen Zug nicht. Ihn erfand der Dichter des *Ε*; in der weiteren Erzählung hat er dann keinen Gebrauch mehr davon gemacht. So erklärt es sich, daß „eine besondere Wirkung dieser Erscheinung in der folgenden Erzählung nirgends ersichtlich ist" (Hentze, Anm. zu V. 4).

Fahrt zum Olymp sind schon als Bestandteile des alten Gedichtes nachgewiesen worden; auch die daran sich anschließende erste olympische Szene enthält einiges, was es wahrscheinlich macht, daß sie zum größten Teile schon der Vorlage angehört hat. Hier tritt Dione als Mutter Aphrodites auf; sie ist der Ilias sonst unbekannt, und der Dichter hat sie also aus dem alten Gedicht übernommen. Sie „verdankt ihre Anwesenheit im Olymp“ gewiß nicht „dem mythographischen Wissen des Dichters, wie Themis und die Horen“ [1]; denn dann hätte er sich gehütet, die andere Gemahlin des Zeus, Here, neben sie zu stellen, die ihre Anwesenheit im Olymp in diesem Gesange erst dem Dichter verdankt, was noch gezeigt werden soll. Ohne Beispiel in der Ilias ist auch die Art, wie die Heilung der Wunde Aphrodites erfolgt, nämlich durch bloßes Auflegen der Hand, also durch ein Heilungswunder 415/16 [2], während Ares' Wunde 900 und Hades' Wunde 401 [3] ganz „wissenschaftlich“ mit *ὀδυνήφατα φάρμακα* behandelt werden. Auch in der Trostrede Diones findet sich eine altertümliche oder wenigstens volkstümliche Vorstellung; sie sucht Aphrodite mit dem Gedanken zu beruhigen 407

ὅττι μάλ' οὐ δηναιός, ὃς ἀθανάτοισι μάχηται.

Auch Diomedes, der *νήπιος*, der davon nichts wisse, werde seinen Frevel mit frühem Tode büßen müssen [4]. So lehnt Diomedes selbst *Z* 129 einen Kampf mit den Göttern unter Hinweis auf die Geschichte des Lykurgos ab, der von Zeus zur Strafe für seinen Streit mit Dionysos mit Blindheit geschlagen worden und eines frühen Todes gestorben sei (*οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν ἦν* 139) [5]. Der Abschnitt 370—417 gibt also ein Stück des alten Gedichtes vermutlich ziemlich unverändert wieder [6]. Nur in Diones

[1] Wie Finsler, Olymp. Szenen S. 43 meint.

[2] Siehe O. Weinreich, Antike Heilungswunder (Religionsgesch. Versuche und Vorarbeiten VIII, 1) S. 14 ff.

[3] Diese beiden Stellen gehen auf den Dichter selbst zurück.

[4] Vielleicht enthalten die Worte Diones eine letzte blasse Erinnerung daran, wie die Geschichte von dem Helden, der mit Göttern kämpft, nicht mehr in der Vorlage, sondern in einem früheren Stadium ihrer Entwicklung, als Diomedes noch nicht ihr Träger war, einmal ausgegangen ist: er hat dafür nach dem ius talionis mit dem Tode büßen müssen. Nach der Übertragung auf Diomedes wurde dieser Abschluß der Geschichte notgedrungen fallen gelassen. So bleibt denn auch die Drohung Diones ohne alle Folge für Diomedes.

[5] Diese Anschauung beruht auf dem allgemeineren Glaubenssatze, „daß die Götter die Geber alles Guten sind, aber auch alles Böse von ihnen kommt“, daß insbesondere Leiden Strafen für Frevel sind; siehe Rohde, Die Religion der Griechen (Kl. Schriften II) S. 323. Beispiele solcher göttlichen „Schadenwunder“ stellt Weinreich a. a. O. S. 56 ff. zusammen, auch Blendungen S. 57.

[6] Finsler, Olymp. Szenen S. 43 ist freilich geneigt, die ganze erste olym-

Trostrede hat der Dichter die drei Geschichten von den Leiden der Götter durch Sterbliche 383—404 eingelegt, da sie zur Ironisierung der Götter geeignetes Material liefern.

Diese kurze olympische Szene des Originals ist der Keim gewesen, aus dem sich die olympische Welt im *E* so reich entfaltet hat. Zunächst gehört dem Dichter in vollem Umfange das angehängte Gespräch zwischen Here, Athene und Zeus, wo er seiner Ironie gegen die Götter freien Lauf läßt 418—431; denn die „Spottrede der Athene enthält eine direkte Beziehung auf das *Δ*. Zeus hatte *Δ* 7 ff. Here und Athene damit geneckt, daß Menelaos zwei mächtige Beschützerinnen habe, die sich aber mit Zuschauen begnügten, während Aphrodite ihrem Schützling Alexandros tatkräftige Hilfe zuteil werden lasse. Jetzt zahlen die Göttinnen dem Zeus den Hohn heim *E* 418 ff. Deshalb richtet Athene die spöttische Rede an den Göttervater selbst und nicht an die verwundete Aphrodite, und Zeus selbst muß zugeben, daß diese besser tue, sich nicht in den Kampf zu begeben“ [1].

Diese Szene hat nun ihr Gegenstück, das Gespräch zwischen Ares und Zeus 864—906, im Geiste des Dichters hervorgerufen. Man könnte freilich zweifeln, ob nicht der Aufstieg des Ares *ὁμοῦ νεφέεσσιν εἰς οὐρανὸν εὐρύν* 877 altes Gut bewahrt, mithin aus der Vorlage übernommen ist. Indessen liegt hier schwerlich eine ursprüngliche religiöse Vorstellung zugrunde. „Ares ist nie etwas anderes als der ‚blutige‘ Mord oder Krieg gewesen, eine Personifikation wie Schlaf und Tod und *Κήρ* und *Φόβος* usw. . . . Und nur als eine feindliche Macht, die man beschwichtigen muß, ist er verehrt worden [2].“ Es liegt auf der Hand, daß zu ihm die Auffahrt in Gewitterwolken, die einem Donner- und Wettergotte zukommen würde [3], nicht paßt. Der Dichter hat lediglich

pische Szene bis auf Aphrodites Bitte und Wagenfahrt, also von 368 an, dem Dichter des *E* zuzuschreiben. Dabei bleibt aber die Heilung durch Handauflegen unbeachtet, und für die Todesverkündigung für Diomedes hat Finsler dann keine Erklärung; er nennt sie eine „dunkle Anspielung auf das Geschick des Diomedes“. Zu dieser Auffassung hat ihn das Bestreben verführt, seine These, daß alle olympischen Szenen der Ilias in vollem Umfange von demselben Dichter herrühren, glatt durchzuführen.

[1] Finsler S. 42/3, wo außerdem darauf hingewiesen wird, „daß die hochgespannte Lage durch die [erweiterte] olympische Szene zu lange hingehalten wird“.

[2] Wilamowitz, Hephaistos S. 226 Anm. 14. Übrigens hat auch El. H. Meyer, Achilleis S. 83 dieselbe Auffassung von Ares schon vorgetragen, u. a. mit Berufung auf das Scholion zu *E* 336 *ὁ Ἄρης οὐδέν ἐστιν ἄλλο πλὴν ὁ πόλεμος*. Die Etymologie des Namens gibt W. Schulze, Quaest. ep. S. 456 aus der Wurzel *ἀρ* = *βλάπτειν*.

[3] Vgl. z. B., was O. Schrader, Die Indogermanen (Wissenschaft und Bildung 77), Leipzig 1911, S. 138 ff. von der Verehrung des Donnergottes sagt.

als poetische Ausdrucksform auf Ares übertragen, was in echter religiöser Vorstellung von anderen Göttern erzählt werden konnte, um die schlichte Wagenfahrt der Aphrodite in den Himmel in der ersten Szene zu überbieten. Zugleich wollte er mit dem Gleichnis 864/65 ein Gegenstück zu *Δ* 74—78 schaffen, wo Athene bei ihrer Niederfahrt vom Olymp auf das Schlachtfeld mit einem Meteor verglichen wird. Das Gespräch zwischen Ares und Zeus zeigt keine Spur von Altertümlichem [1], sondern atmet ganz jenen Geist ironischer Kritik, der für unseren Dichter charakteristisch ist, und mit dem Arzte *Παιήων* 900, der seine Heilmittel anwendet, trägt er wieder unwillkürlich (s. o. S. 51) einen Zug der ihn umgebenden Wirklichkeit in das Bild hinein [2].

Auch die dritte olympische Szene mit allem, was daraus folgt, 711 bis 824, fällt ganz dem Dichter selbst zu. Um den Beweis dafür zu liefern, mögen die Szenen von rückwärts her besprochen werden. Da ist zunächst das Gespräch zwischen Athene und Diomedes, in dem sie ihn für den Kampf gegen Ares zu gewinnen sucht 793—824, eigene Schöpfung des Dichters; denn die Verwundung des Diomedes wird verwertet 794 bis 798, und die Anrede Athenes an Diomedes 800—813 ist offenbar das ins Göttliche übersetzte und gesteigerte Seitenstück zu der Scheltrede Agamemnons in der Epipolesis *Δ* 370—400: der Appell an den Adelsstolz des Diomedes, der seinen Ehrgeiz reizende Bericht von den Taten seines Vaters kehren wieder. Was Diomedes erwidert, ist nur Rekapitulation von Athenes Gebot 130—132 und Diomedes' eigenem Ratschlage 600 ff., der als Folge der ungünstigen Wendung der Schlacht vom Dichter selbst herstammt. Die Sinnesart des Dichters ist unverkennbar, wenn er gerade hier, vor dem gewaltigsten Kampfe, mit rein rationellen Motiven arbeitet, nicht, wie es angebracht wäre, mit Zauberkräften im Stile der alten Dichtung 125/26, 136. Erst mit 826 beginnt (inhaltlich) wieder die alte Dichtung, und wie der Zusammenhang mit der Aufforderung Apollons an Ares zu denken ist, ist früher gesagt worden (s. o. S. 61).

---

[1] Die Bezeichnung der Aphrodite als *Κύπρις* 883 ist natürlich aus der ersten Szene entlehnt.

[2] Wenn der Vers 898 wirklich auf einen Sturz in den Tartaros zu beziehen ist (siehe Hentze, Anm. und Anhang), so würde er einen weiteren Beweis für die späte Entstehungszeit des *E* liefern denn für *Θ* 13 *ἤ μιν ἑλὼν ῥίψω ἐς Τάρταρον ἠερόεντα* u. ff. vermutet Wilamowitz, Das *Θ* der Ilias (Sitzungsber. d. Berl. Ak. Philol.-hist. Kl. 1910) S. 398 Abhängigkeit von Hes. Theog. 720 ff. Weitere Anzeichen jungen Ursprunges des *E* s. o. S. 53 Anm. 3 und wohl auch die Namen *Κοίρανος* und *Πρύτανις* S. 55.

Heres Beteiligung am Kampfe 775—792 macht auf den ersten Blick den Eindruck der Altertümlichkeit; denn auch sie hüllt die Rosse in Nebel 776 wie Ares 356, sie brüllt in Stentors Gestalt wie 50 Männer 785/86 wie Ares 859, und auch der merkwürdige Vergleich der beiden zur Schlacht gehenden Göttinnen mit trippelnden Tauben 778/79 klingt, für sich genommen, naiv. Aber die beiden ersten Züge sind deutlich nur vom Dichter selbst geschaffene und jedenfalls parodistisch gegemeinte Nachbildungen nach dem Vorbilde des von Ares Erzählten, wobei besonders der ad hoc erfundene redende Name *Στέντωρ* = Brüller („wie *Καλήτωρ* Einlader *Μάστωρ* Spürer“ s. Hentze Anm. zu 785) verräterisch ist; Stentor ist eine Erfindung von demselben Schlage wie *Τέκτων Ἁρμονίδης* 59/60. Der Vergleich ist freilich keine Neuschöpfung des Dichters, sondern altes episches Gut. Das beweist die Übereinstimmung mit hymn. hom. in Apoll. 114:

βὰν δὲ ποσὶ τρήρωσι πελειάσιν ἴθμαθ᾽ ὁμοῖαι.

Der Vers ist dort nicht etwa aus *E* entlehnt; denn der hymnus zeigt sonst keine Übereinstimmungen mit *E*, und es wäre ja auch ein merkwürdiges Verfahren für den frommen Hymnendichter, einen so ironisch-frivol gemeinten Vers aus einer gänzlich andersartigen Umgebung zu entlehnen. Dem Vergleiche liegt vielmehr eine altertümliche religiöse Vorstellung vom Wesen gewisser Göttinnen als Tauben (man könnte zunächst an Aphrodite denken) zugrunde; dann ist er im epischen Gebrauche formelhaft geworden und dient als Bezeichnung für den Gang von Göttinnen überhaupt. Er kann mithin auch von Göttinnen gebraucht werden, die mit der Anfangsvorstellung von der Taube nichts mehr gemein haben, wie von Iris und Eileithyia in dem Hymnenvers. Der Vergleich stammt also aus dem allgemeinen Formenschatz des Epos und beweist nichts für eine bestimmte Vorlage. Der Dichter des *E* hat ihm in seiner Art neues und eigentümliches Leben gegeben, indem er ihn in einen Zusammenhang bringt, in dem er wegen des starken Kontrastes zu der Gewalt und Wucht (vgl. 838) der beiden mächtigsten Göttinnen, die eben zum Kampfe schreiten, lächerlich wirken muß. (Siehe o. S. 38.)

So ergibt sich, daß Here als Teilnehmerin des Kampfes mit Ares eine Erfindung des Dichters selbst ist, was sich übrigens auch darin verrät, daß sie mit dem Kampfe selbst nichts zu tun hat und eine Rolle spielt, die zu den großartigen Vorbereitungen schlecht stimmt.

Da also die Gegenwart Heres beim Areskampfe vom Dichter selbst stammt, so müssen auch die Szenen, die die Voraussetzungen dafür schaffen, d. h. 711—774, von ihm selbst herrühren. Here gibt in dem

Gespräch mit Athene den Anstoß zum Eingreifen in den Kampf 711 bis 719[1], und die Unterredung mit Zeus ist eine Art Hilfskonstruktion, mit der Here ausgeschaltet wird, womit eben ihre geringe Beteiligung am Kampfe motiviert werden soll. Wie geschickt das zur Ironisierung der Göttin verwertet wird, ist früher besprochen worden (S. 37). Außerdem enthält Zeus' Antwort 765/66 die Voraussetzungen für den Streit zwischen Ares und Zeus. Da dieser Erfindung des Dichters ist, muß es auch die Vorbereitung darauf sein. „Die ganze Partie aber ist gedichtet, um das große Ereignis, die Verwundung eines Gottes durch einen Menschen, als das Resultat einer Erlaubnis des höchsten Gottes darzustellen. Das ist bei dem Dichter nicht auf religiöse Empfindung, sondern auf ein strenges Stilgefühl zurückzuführen. Hatten bisher die Götter die wichtigsten Begebenheiten nach ihrem Willen gelenkt, so bedurfte es auch hier eines voraufgehenden Götterrates[2]."

Es bedarf keines besonderen Nachweises mehr, daß der Rest dieses Abschnittes, die Rüstung des Wagens, die Wappnung Athenes, die Fahrt vom Dichter selbst herrühren; alles das ist ja nur die notwendige Folge und Erfüllung von Heres Vorschlag. Der Dichter wollte gegenüber der ersten Wagenfahrt der Aphrodite Abwechslung und zugleich Steigerung ins Gewaltig-Pathetische bieten[3].

Der Gang durch die Dichtung ist damit beendet. Es hat sich herausgestellt, daß der Dichter eine Vorlage benutzt hat, die in einfachem, volkstümlichem Geiste die Kämpfe des Diomedes mit Aphrodite, Apollon und Ares erzählte. Ihr Inhalt läßt sich noch wiedergewinnen, und die Teile des Gesanges, die, inhaltlich wenigstens, dorther stammen, lassen sich noch angeben dank der Achtung des Dichters vor der Überlieferung. Denn „hoch zu preisen ist an dem Dichter, daß er die Stücke älterer Gedichte, die er in sein Werk aufnahm, so viel als möglich intakt ließ. Er hütete sich, vorhandene Schönheiten zu zerstören, und nahm lieber die Widersprüche in den Kauf, die zwischen seiner und der älteren Auffassung unausbleiblich hervortraten"[4].

---

[1] Um dieses Gespräch zu ermöglichen, hat der Dichter Athene 510/11 vom Schlachtfelde entfernt.

[2] Finsler, Olymp. Szenen S. 44.

[3] Über das Verhältnis der Schilderung im *E* zu der gleichartigen im *Θ* 382 ff. urteilt Finsler a. a. O. S. 45: „Im *Θ* ist alles soviel als möglich abgekürzt. Dort wurde von der Fahrt nur das Notwendigste e zählt, weil die Rückkehr die Hauptsache war. Der Dichter durfte sich erlauben, die eigene Schilderung auszugsweise zu benutzen"; ebenso Wilamowitz, Über das *Θ* der Ilias S. 392.

[4] Finsler, Homer S. 448.

Trotz dieses konservativen Sinnes der Tradition gegenüber hat der Dichter aber keineswegs auf Selbständigkeit verzichtet; er hat mit vollendeter Kunst die Stücke des alten Gedichts in den neuen, von ihm geschaffenen Zusammenhang eingearbeitet, so daß sie wesentliche Bestandteile der Erzählung und organische, ganz bestimmten Zielen und künstlerischen Wirkungen dienende Glieder der Komposition geworden sind, und mit außerordentlicher Kühnheit hat er den Geist des alten Gedichts in sein Gegenteil verkehrt; die kindlich-religiöse Ehrfurcht vor der Macht und Größe der Götter ist bei ihm zum ironischen Spotte des Weltkindes geworden; er hat dem alten Stoffe eine persönliche Färbung gegeben, so daß er nicht als fremdes Erzeugnis, sondern als Geist von seinem Geiste erscheint. Und mag es nach dem Worte Goethes: „Die Frage: woher hat's der Dichter? geht auch nur aufs Was, vom Wie erfährt dabei niemand etwas" verwehrt sein, in das innerste Geheimnis dieses künstlerischen Amalgamierungsprozesses einzudringen, so ist es doch in unserem Falle noch möglich, den äußeren Spuren dieses Vorganges nachzugehen und aus ihnen eine gewisse Vorstellung von dem geistigen Wesen des Dichters zu gewinnen.

Das Ergebnis der Untersuchung gestattet nun auch eine Antwort auf die anfangs aufgeworfene Frage, ob die Komposition des Gesanges dem Dichter selbst zuzutrauen ist. Da wichtige Stücke aus dem Aufbau der Schlacht, namentlich die Pandarosszenen, und besonders die wesentlichsten Glieder der Architektur des Gesanges, die olympischen Szenen, fast in vollem Umfange Erfindungen des Dichters sind, so ist die Komposition des *E* ihm selbst zuzuschreiben.

III.

Bei der Darlegung der Komposition des *E* war von der Fiktion ausgegangen worden, als ob der Dichter den Stoff des Gesanges frei aus sich heraus gestaltet habe. Denn nur so ließen sich seine künstlerischen Absichten verfolgen und deutlich machen. Diese Voraussetzung hat schon durch den Nachweis seiner Abhängigkeit von einer Vorlage ihre Korrektur erfahren. Daß sie noch weiter eingeschränkt werden muß, lehrt die Betrachtung der Stilmittel, die ihm zur Darstellung seines Gegenstandes zu Gebote standen. Auch hier wird sich herausstellen, daß der Dichter durch eine Tradition gebunden ist, aber doch ihr gegenüber die Freiheit seiner persönlichen Eigenart zur Geltung zu bringen sucht.

A.

Den Anfang mögen diejenigen Stilmittel machen, die als die eigentlich charakteristischen Kennzeichen Homerischer Erzählungstechnik gelten, die schmückenden Beiwörter, die Gleichnisse, die Erzählungstypen (Monologe, Dialoge, Schlachtschilderungen) [1]. Dieses typische Material, „diese stabilen Redewendungen" der epischen Erzählungskunst stammen aus jenem Stadium ihrer Entwicklung, in der sie als freie Improvisation geübt wurde [2]. Wie diese Art der Kunstübung mit psychologischer Notwendigkeit solche feste Bestandteile der Erzählung hervorbrachte, wie sie allmählich sich zu bewußt verwendeten Stilmitteln entwickelten, wie sie noch weiter gebraucht wurden, als die

---

[1] In dieser Aufzählung wird man die formelhaften Verse vermissen; ihre Behandlung unterbleibt hier, da sie die Heranziehung eines weit größeren Materials erfordern würde, als es *E* bietet. Wichtige allgemeine Bemerkungen über die formelhaften Verse macht Schnorr v. Carolsfeld, Literaturvergleichende Bemerkungen zu den Hom. Gedichten (Archiv f. Literaturgesch. X, 1881). Eine besondere stilistische Eigentümlichkeit der formelhaften Verse wird später noch dargestellt werden. (S. 108ff.)

[2] Siehe E. Drerup, Homer (Weltgeschichte in Charakterbildern), München 1903, S. 17ff., besonders S. 33ff.; O. Immisch, Die innere Entwicklung des griechischen Epos, Leipzig 1904; Wundt, Völkerpsychologie II 1, S. 364ff.; John Meier, Werden und Leben des Volksepos, Halle 1909, S. 10ff.; Pöhlmann, Zur geschichtlichen Beurteilung Homers (Aus Altertum und Gegenwart² S. 77ff.).

Improvisation längst nicht mehr in Geltung war, wie sie zum Zwange für das dichtende Individuum werden konnten und wurden, kann hier nicht verfolgt werden; ebensowenig kann dargelegt werden, welche Bedeutung sie in der Homerischen Epik überhaupt haben. Dazu müßte das gesamte Material der Ilias und der Odyssee entwicklungsgeschichtlich gesichtet und geordnet werden, wozu erst noch wenige Ansätze gemacht sind. Die Beschränkung auf den einen Gesang, die freilich gerade hier mehr noch als in den anderen Teilen der Untersuchung als störende Fessel empfunden werden muß und unsere Arbeit überhaupt zum Stückwerke macht, bringt es mit sich, daß nur an einigen wesentlichen Zügen gezeigt werden kann, wie der Dichter diese technischen Mittel seiner Kunst verwendet hat, wobei namentlich solche Punkte hervorgehoben werden sollen, an denen kenntlich wird, wie er der Konvention und Tradition mit Selbständigkeit gegenübertritt.

Es wäre zwecklos, die ganze Fülle der feststehenden Epitheta ornantia aufzuzählen, mit denen der Dichter Personen und Sachen belegt; doch so viel läßt sich sagen, daß wohl nirgends ein katachrestischer Gebrauch festzustellen ist; der Dichter ist sich vielmehr ihres Sinnes überall bewußt und verwendet sie in einer der Situation angemessenen Weise.

Es liegt in der Natur der Sache, daß der Dichter aus seinen literarischen Vorlagen zusammen mit dem Stoffe manches altertümliche Epitheton übernommen hat. In den Versen 385ff., die über alte Geschichten berichten, finden sich hintereinander mehrere Verbindungen, die *ἅπαξ εἰρημένα*[1] oder ganz selten sind: *χαλκέῳ δ' ἐν κεράμῳ** 387, *μητρυιὴ περικαλλής** 389, *διστῷ τριγλώχινι** 393 (sonst nur noch *Δ* 507 mit *ἰῷ* verbunden), *σχέτλιος, αἰσυλοεργός** 403, das durch den Zusatz ὃς *οὐκ ὄθετ' αἴσυλα ῥέζειν* erläutert wird[2]. Aus dem Epos, das die Taten des Tydeus erzählte, stammt der *σακέσπαλος** *ἱππότα Τυδεύς* 126 (dorther auch *ἐκπαιφάσσειν** 803), ferner die *κέντορες** *ἵππων* 102 (aus *Δ* 391 s. Mülder, Quellen S. 348 Anm.), und die seltene Verbindung *μένος ἄτρομον* 125/6 (vgl. *P* 157). Aus der Vorlage über die Götterkämpfe des Diomedes stammt *φήγινος ἄξων** 838 und die Epitheta für Ares *βροτολοιγός, τειχεσιπλήτης**, *μιαιφόνος* 844, 846, 455 (und daher entlehnt 31, *μιαιφόνος* sonst nur noch *Φ* 402).

[1] Im folgenden mit * bezeichnet. Vgl. L. Friedländer, Die Homerischen *ἅπαξ εἰρημένα*, Jahrb. f. klass. Phil., Suppl. III, S. 713 ff.

[2] Daher auch die ungewöhnliche Wendung *ὀδύνῃσι πεπαρμένος* 399, (*ὠδίνεσσι πεπ.* h. Ap. 92.)

Durch geschickte Verwertung der geläufigen Epitheta weiß der Dichter gute Wirkungen zu erzielen [1]. Diomedes heißt 143, 251, 286, 814 κρατερός oder μεγαθύμου Τυδέος υἱός 25, 235, 335, wo er den Feind seine Kraft fühlen läßt, βοὴν ἀγαθός, als er laut zu Athene betet [2] 114, als er Aphrodite seinen Hohn nachruft 347, dem λαός den Rat zum Zurückweichen gibt 596, sich mit lautem Kampfrufe auf Apollon und Ares stürzt 432, 855 und Sthenelos den Befehl gibt, die Rosse des Aineias fortzuführen 320, ὑπέρθυμος und ὑπερφίαλος, wenn sich die Götter über ihn beklagen 376, 881, δῖος, als er mit Athenes Hilfe Ares besiegt 837, 846. Athene wird αἰγιόχοιο Διὸς τέκος genannt, wo sie als Göttin des Kampfes erscheinen soll 115, 714, 733, 815, ἀγελείη, als Zeus sie auf Ares hetzt 765, πολύβουλος 260 (vgl. π 282) im Munde des Diomedes, der von ihrer Hilfe κῦδος für sich erwartet. Hektor wird immer mit Ehren genannt δῖος 211, 467, 601 und im Kampfe als mutiger, wohlgerüsteter Krieger gezeichnet 602, 680, 699. Aineias wird durch seine Epitheta durchweg als der fürsorgliche Walter des Heeres hingestellt (Τρώων ἄγος 217, Τρώων βουληφόρος 180, ἄναξ ἀνδρῶν 311, μεγάθυμος 534), recht im Gegensatze zu dem selbstsüchtigen Prahler Pandaros, der immer wieder ἀγλαός genannt wird 95, 101, 179, 229, 276, 283, 168 gar ἀντίθεος und gleich darauf ἀμύμων κρατερός 169. Sein renommistisches Wesen wird durch eine Häufung von Beiwörtern gemalt, als er von dem reichen Besitze seines Vaters berichtet 193 bis 200, worunter sich auch zwei Singularitäten finden: δίφροι πρωτοπαγεῖς* νεοτευχέες* 194 und δίζυγες ἵπποι 195 (außerdem nur noch Κ 473). In gespreizter Feierlichkeit überschüttet Pandaros den Diomedes beim Zusammentreffen mit einer Fülle ehrender Beinamen 277: καρτερόθυμε δαΐφρον ἀγαυοῦ Τυδέος υἱέ [3], während Diomedes in seiner Erwiderung derb und verächtlich jede Anrede wegläßt 287. Der Eitle trägt natürlich auch eine besonders elegante Rüstung τεύχεα αἰόλα παμφανόωντα 295. Apollons Majestät, als er Diomedes zurückweist, wird auch durch die Epitheta fühlbar gemacht; er heißt dort ἑκάεργος 439 (worin der Dichter doch wohl das ἑκάς empfunden hat), ἑκατήβολος 444, sein Schild ἀσπὶς φαεινή 437, und den Göttern stellt er die χαμαὶ ἐρχόμενοι ἄνθρωποι gegenüber 442. So bleibt Apollon allein unter den Göttern

---

[1] Einige Beispiele dieser Art hat Cauer zusammengestellt, Homer als Charakteristiker S. 597/8 und Grundfr.[2] S. 403/4.

[2] Das laute Anrufen der Gottheit gehört zu den Erfordernissen eines Gebetes, siehe Ausfeld a. a. O. S. 514.

[3] Schol. L V εἰρωνικός ἐστιν ὁ ἔπαινος.

von dem Hohne des Dichters verschont. Verhältnismäßig günstig kommt in den Epitheta noch Zeus weg; sie betonen seine Erhabenheit, *πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε* 426, *ὕπατος Κρονίδης* 756, *νεφεληγερέτα* 736, 764, 888, zu der dann sein ungerechtes und willkürliches Handeln in scharfen Gegensatz tritt. Auch Here wird noch ziemlich glimpflich behandelt; immer wieder heißt sie mit deutlicher Spitze in ihren kriegerischen Aktionen *λευκώλενος* 711, 755, 767, 775, 784 (gleich darauf brüllt sie wie 50 Männer); *μεμαυῖα ἔριδος καὶ ἀυτῆς* heißt sie 732, dabei muß sie nach Zeus' Gebot auf jedes wirkliche Eingreifen in den Kampf verzichten; *πρέσβα θεά, θυγάτηρ μεγάλοιο Κρόνοιο* 721 nennt sie der Dichter spöttisch, als sie wie ein *ἡνίοχος θεράπων* Rosse und Wagen schirrt.

Die ganze Schale seines Hohnes gießt der Dichter aber über Aphrodite und Ares aus. Recht geflissentlich wird die Zartheit und Weichheit im Wesen Aphrodites betont: sie heißt *φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη* 375, *χρυσέη* 427; sie hat *πήχεε λευκώ* 31 ff., einen *πέπλος φαεινός* 315, *χεὶρ ἀραιή* 425. Es soll deutlich werden, daß die *ἄναλκις θεά* 331 nicht in den Kampf der Männer taugt, wo *νηλὴς χαλκός* 330 entscheidet, daß Zeus ihr mit Recht statt der *πολεμήια ἔργα* die *ἱμερόεντα ἔργα γάμοιο* zuweist 428/29. Ares wird voll beißender Ironie immer wieder *θοῦρος* genannt, dabei wird er unschädlich gemacht und sitzt ganz behaglich abseits vom Schlachtfelde 35, 355, 454 oder läßt sich seine Wunde heilen 904. Die Ironie wird durch den Gegensatz deutlich; denn als er wirklich Unheil schafft und sich am Kampfe beteiligt, wird er ernsthaft in verschiedenen Beiworten als der gefährliche Kriegsgott bezeichnet: *οὖλος* 461, 717, *θοῦρος* 507, 830, *βροτολοιγός* 518, 846, 909, *χάλκεος* 704, *μιαιφόνος* 844, *ὄβριμος* 845. Aber als er dann gegen Diomedes und Athene unterliegt, triumphiert der Dichter höhnend: der *χάλκεος Ἄρης* 859, 866 brüllt wie 10000 Männer, der *ἆτος πολέμοιο* 863 flieht vom Schlachtfelde. Am schärfsten aber wird der Hohn in den schönen Beiworten, mit denen Athene im Zorne Ares belegt: *τοῦτον μαινόμενον, στυκτὸν*[1] *κακόν, ἀλλοπρόσαλλον* 831. Das letzte schleudert ihm selber nachher auch Zeus ins Gesicht 889. Aus der Sprache des täglichen Lebens entnimmt hier der Dichter die Schimpfworte, um die vulgäre Redeweise Athenes und des Zeus zu charakterisieren, recht im Gegensatze zu den altertümlich-feierlichen Worten, mit denen Athene heuchlerisch, Apollon ernsthaft 31 und 455 den Kriegsgott anreden. Sein volles Licht erhält

---

[1] So ist für das überlieferte *τυκτόν* mit Wilh. Schulze, Quaest. epic. S. 442 zu schreiben, ein *ἅπαξ εἰρ.* wie *ἀλλοπρόσαλλος*.

der Hohn, mit dem der Dichter selbst von Ares redet und die Götter von ihm reden läßt, durch die Ehrfurcht, die der sterbliche Diomedes vor dem Gotte empfindet; er nennt ihn *Ἄρηα ταλαύρινον πολεμιστήν* 289 und sagt 824 *γιγνώσκω γὰρ Ἄρηα μάχην ἀνὰ κοιρανέοντα*, womit er seinen Rat zum Rückzuge begründet.

Das Streben des Dichters, den Schatz der epischen Beiwörter durch Aufnahme von Worten aus der Umgangssprache wie *στυκτὸν κακόν*, *ἀλλοπρόσαλλος*, durch neue Verbindungen oder Neubildungen zu mehren, tritt auch sonst zutage und zwar gerade in den Abschnitten des Gesanges, die er selbst geschaffen hat. In Kampfschilderungen finden sich manche Singularitäten: 36 *ἐπ' ἠιόεντι Σκαμάνδρῳ** *αἵμονα θήρης** 49 (54 *ἐκηβολίαι**), *νῆας ἀρχεκάκους** 63, *ἀμάθοιο βαθείης** 587, *πολυκτήμων πολυλήιος** 613 (hymn. Merc. 171) [1]. In der Beschreibung der Wagenfahrt der Göttinnen kommen folgende *ἅπαξ εἰρ.* vor: *καμπύλα κύκλα χάλκεα ὀκτάκνημα* 722/3, *ἀμφίφαλον κυνέην* 743, *ὄχεα φλόγεα* 745 = *Θ* 389, *κεντρηνεκέας ἵππους* 752 = *Θ* 396 und eine seltene Verbindung *ὑψηχέες ἵπποι* = *Ψ* 27. Neu ist bei Heres Auftreten in der Schlacht *Στέντορι μεγαλήτορι χαλκεοφώνῳ* 785 (vgl. *B* 490, *Σ* 222). Eigenartige Verbindungen im Gespräche Athenes mit Diomedes sind *κάματος πολυᾶιξ* 811 (sonst mit *πόλεμος* verbunden) und *δέος ἀκήριον* 812 (= *N* 224). In der Rede des Ares stehen zwei *ἅπαξ εἰρημένα*: *ἔργα ἀήσυλα* 876, *ἐν αἰνῇσιν νεκάδεσσιν* 886. (Außerdem in dem Gespräch *μαργαίνω** 882, *τυπή** 887, *ἐννεσίῃ** 894.)

Besonders reich sind an solchen Neuschöpfungen die Gleichnisse: *γέφυραι ἐερμέναι* 89, *ἀλωάων ἐριθηλέων* 90; *ἐπ' ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν* 523 (sonst nur noch *I* 205), *ζαχρειῶν ἀνέμων* 525, *πνοιῇσιν λιγυρῇσι* 526; *ἀνὴρ ἀπάλαμνος* 597, *ἐπ' ὠκυρόῳ ποταμῷ* 598 (nur noch *H* 133).

Bei den Gleichnissen läßt sich der Fortschritt des epischen Stiles am leichtesten an ihrem Stoffe erfassen [2]. Noch ganz in den Vorstellungen des Adels bewegen sich die kurzen Metaphern, in denen der kämpfende Held mit einem Löwen oder einem Eber verglichen wird: Aineias schützt Pandaros' Leiche *λέων ὣς ἀλκὶ πεποιθώς* 299, die Griechenhelden drängen sich um Diomedes *λείουσιν ἐοικότες ὠμοφάγοισιν ἢ συσὶ κάπροισιν* 781/2. Das sind die Tiere, auf die der Adel Jagd macht [3]. Die sonst so häufigen Gleichnisse (vgl. *Γ* 23, *Θ* 338, *Λ* 292,

---

[1] *στῆθος μεταμάζιον** 19 im Kampfe mit den Söhnen des Dares wohl nicht vom Dichter selbst.

[2] Cauer, Grundfr.[2] S. 265 ff. Der dort zitierte Aufsatz von Platt, Homers Similes (Journ. of Philology 24 [1896] S. 28—38) war mir nicht zugänglich.

[3] Siehe Wilamowitz, Die griech. Lit. d. Altert. S. 12.

Ρ 108, 133, *Σ* 318, *Υ* 164; *Λ* 324, 414, *Μ* 41, 145, *Ν* 471, *Ρ* 281, 725), in denen eine Jagd auf Löwen oder Eber den Stoff bildet, fehlen zufällig in unserem Gesange; bei den Löwengleichnissen, die er enthält 136ff., 162ff., 554ff., handelt es sich um einen Überfall auf eine Viehherde [1]. Gerade die außerordentliche Fülle von Gleichnissen dieser Art, wie sie sich für keinen anderen Stoff wieder findet, beweist, daß hier ein alter Typus zugrunde liegt, der in immer neuen Variationen wiederholt wird, und tatsächlich tragen auch sie den Interessen des Adels Rechnung, wenn auch öfter in diesen Gleichnissen z. B. 136ff. die Not, die Überfälle durch wilde Tiere auf Herden den Hirten bereitet, schon im Vordergrunde steht. Denn „wir haben in dem homerischen Adel eine Aristokratie vor uns, die mit ritterlicher Lebensweise zugleich ein lebhaftes ökonomisches Interesse verband" und Viehzucht und Landwirtschaft in großem Maßstabe betrieb, insbesondere auch Gartenbestellung [2]. Darum wird man auch das Gleichnis vom angeschwollenen Strome, der die Brücken zerreißt und die Fruchtgärten verheert 87 ff. [3], noch dem aristokratischen Vorstellungskreise zuweisen dürfen. Aber bei den übrigen Gleichnissen aus dem Gebiete des landwirtschaftlichen Lebens, von den Männern, die das Getreide worfeln 499ff., vom Lab, das die Milch gerinnen läßt 902ff., schafft der Dichter aus der Gedankenwelt des Landarbeiters heraus, und auch die Metapher von der Tanne, die (unter dem Schlage des Holzhauers) umsinkt 559/60, das Gleichnis von dem Wanderer, der am Ufer des reißenden Flusses zurückweicht 597ff. [4], sind dem Leben des schlichten Mannes aus dem Volke entnommen. Diesen Kreisen gehört die wahre Sympathie des Dichters, was allein schon die Frische und Lebendigkeit dieser Gleichnisse gegenüber der mehr stereotypen Art der aristokratischen Löwen- und Ebergleichnisse beweist.

Eine weitere Stufe der Entwicklung stellen die Gleichnisse dar, in denen der Dichter seinen Blick von dem Leben und Treiben der Menschen fort als aufmerksamer und uninteressierter Beobachter, fast möchte man sagen als wissenschaftlicher Forscher, auf die Vorgänge der Natur richtet, wenn er das brütende Wolkendunkel beim Gewitter beschreibt 864ff., die Wolke, die bei Windstille über hohen Bergen

---

[1] Weitere Gleichnisse dieses Inhalts *Κ* 484 *Λ* 548 *Ο* 271 *Π* 487 752 *Ρ* 61 657 *Σ* 161 *Ω* 41 *Μ* 298.

[2] Siehe Pöhlmann, Aus Altertum und Gegenwart [2], IV. Aus dem hellenischen Mittelalter S. 139 ff., besonders S. 170 ff., 178 ff.

[3] Vgl. *Λ* 492 ff.

[4] Ähnlich der Wanderer und die Schlange auf seinem Wege *Γ* 33.

steht 522ff., den Sirius, der glänzend aus dem Ozean aufsteigt 5/6, oder wenn er einen Mann von der Warte aus über das Meer in die unbegrenzte Ferne blicken läßt, wo Meer und Luft in eins verschwimmen 770/71 [1]. Kein Wunder, daß sich gerade in diesen Gleichnissen, die der Dichter aus seinem Interessenkreise heraus gestaltet, auch neue Epitheta und sprachliche Wendungen finden (s. o. S. 74).

Unverkennbar ist im Inhalte der Gleichnisse das Fortschreiten aus der engen Gebundenheit der Vorstellungen eines bestimmten Standes zur Freiheit des Individuums, das sich der Welt gegenüberstellt; das Weltbild wird schrittweise weiter, umfassender. Ebenso deutlich ist das Bemühen des Dichters, den reichen, von vielen Generationen vor ihm gesammelten Schatz an Schmuckstücken, den er sorgsam hütet und bewahrt, mit neuen, in frischem Glanze erstrahlenden Kleinoden zu mehren [2].

Altes und Neues steht auch in den Formen der Gleichnisse nebeneinander. Das Ursprüngliche ist die kurze Metapher; sie steht der bildhaften Art ursprünglichen Denkens am nächsten, und in der Tat findet sich in volkstümlicher Redeweise z. B., im Märchen, nur diese Gattung des Gleichnisses [3]. In unserem Gesange liegt sie vor in den eben angeführten Versen 299, 782/3 und 778 (*τὼ δὲ βάτην τρήρωσι πελειάσιν ἴθμαθ' ὁμοῖαι*), also in Vergleichungen, die sich auch inhaltlich als alt erwiesen haben, ferner in 559/60:

τοίω . . . . . .
καππεσέτην ἐλάτῃσιν ἐοικότε ὑψηλῇσιν,

einer Metapher, die ihrem Inhalte nach einer jüngeren Stufe der Entwicklung angehört.

Daneben stehen wirkliche Gleichnisse, aber in verschiedener Breite der Ausführung; zunächst solche, die nur gerade so viele Züge liefern, daß die Vorstellung eines bestimmten Vorganges hervorgerufen wird, so das vom Aufgange des Sirius 5/6, vom raubenden Löwen 161, den beiden jungen Löwen 554, vom Späher am Meere 770, von der Finsternis vor Ausbruch des Gewitters 864, vom Feigenlab 902; daneben aber andere, die mit Einzelheiten reich ausgestattet sind, so daß ein farbiges

---

[1] Ein ganz ähnliches Bild, aber noch in die Enge des landwirtschaftlichen Berufslebens gebannt, ist das Gleichnis Δ 275.

[2] Siehe Cauer, Grundfr.[2] S. 265.

[3] Siehe H. Probst, Über den deutschen Märchenstil. Progr. d. Alten Gymn. Bamberg 1901 S. 22/3, z. B. „weiß und schön wie der Tag, gesund wie der Fisch im Wasser". Über das Verhältnis von Metapher und Gleichnis siehe R. M. Meyer, Deutsche Stilistik (Handbuch d. deutsch. Unterr. III 1) S. 110ff. und S. 139ff.

Bild entsteht: das Bild von der Überschwemmung 87, vom verwundeten Löwen 136, von dem Worfeln des Getreides 499, von den Wolken bei Windstille 522, vom Wanderer am Flusse 597. Wie diese bunte Bilderwelt in immer reicherer Entfaltung emporgesprossen ist, können gerade die Metaphern unseres Gesanges lehren; sie sind der Keim, aus denen eine weiter fortgeschrittene Kunst der Gestaltung in immer neuen Variationen jene Fülle der Gleichnisse von Ebern und Löwen (s. o. S. 75), die Reihe der Gleichnisse von den Holzfällern (*Δ* 482, *N* 178, 389 = *Π* 482, ähnlich *Ξ* 414) sozusagen gezüchtet hat.

In der Stellung der Gleichnisse im Zusammenhange der Erzählung findet sich nebeneinander eine mehr naive Art, die Erzählung damit zu schmücken, und bewußte Kunst, die sie an Stellen anbringt, wo sie bemerkt werden müssen. Wie von selbst stellen sich die Metaphern ein; tauchen sie doch ursprünglich zugleich mit der Vorstellung im Bewußtsein des Dichters auf, und diese Weise bleibt in bewußt arbeitender Kunst bewahrt, so 299, 559/60, 778 [1].

Sonst aber werden die Gleichnisse an wichtigen Punkten der Handlung vorgeführt [2]. Die erste Phase der Schlacht, das Vorstürmen der *πρόμαχοι*, wird durch ein Gleichnis eingeleitet und abgeschlossen 5/6, 87 ff., ebenso die Reihe der Einzelkämpfe des Diomedes 136 ff., 161 ff., ferner der erste Abschnitt im zweiten Teile der Schlacht, als die Masse des Griechenheeres zunächst noch standhält 499 ff., 522 ff., endlich wird die zweite olympische Szene durch ein Gleichnis eingeleitet 864 und abgeschlossen 902. In allen diesen Fällen wirken die Gleichnisse wie ein goldener, edelsteingeschmückter Rahmen, der das Bild umschließt. Die entscheidende Wendung, als Diomedes den Rat zum Rückzuge gibt, wird durch ein Gleichnis markiert 598, der Abschluß der Wagenfahrt der Göttinnen mit einem Gleichnis bezeichnet 770 und das Stadium der Schlacht bei ihrem Eintreffen nach der langen Unterbrechung wenigstens mit einer Metapher vergegenwärtigt 782. Eine Mittelstellung nimmt das Gleichnis von den beiden jungen Löwen 554 ein; es ist nicht selbstverständliche Begleitung des Vorstellungsverlaufes, es hebt aber auch nicht eine bedeutende Stelle der Handlung hervor. Es dient hier nur dazu, dem Einzelkampfe des bedeutenden Aias, der an und für sich ziemlich leer ist, mehr Fülle zu verleihen.

In der Betrachtung der Erzählungstypen unseres Gesanges

---

[1] Diese allerdings schon mit stark ironischer Färbung siehe oben S. 67.
[2] Siehe Finsler, Homer S. 498 ff.

stehen bei der großen Bedeutung, die die Rede in der Homerischen Erzählung hat [1], die Typen der Rede füglich an erster Stelle.

Von den verschiedenen Formen des Monologes des Homerischen Epos [2] ist in unserem Gesange nur eine vertreten, die der Anrede an einen Gott, in dem Gebete, das Diomedes an Athene richtet 114ff. Freilich fehlt ein wichtiges Charakteristikum, das sonst den Homerischen Monologen dieser Art gemeinsam ist; in den übrigen Fällen dieser Art ruft der Held nämlich den Gott an, „wenn er in Einsamkeit versetzt dem Wunsche oder der Bedrängnis Ausdruck geben will". Hier aber ist Sthenelos zugegen 111—113. Seine Anwesenheit ist aber vergessen. In Form und Inhalt stimmt das Gebet des Diomedes in allem Wesentlichen mit dem rein monologischen des Chryses *Α* 35 überein:

κλῦθι μευ, ἀργυρότυξ, ὃς Χρύσην ἀμφιβέβηκας
Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε ἶφι ἀνάσσεις,
Σμινθεῦ· εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα
ἢ εἰ δή ποτέ τοι κατὰ πίονα μηρί' ἔκηα
ταύρων ἠδ' αἰγῶν, τόδε μοι κρήηνον ἐέλδωρ·
τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν.

Auf die Anrede an die Gottheit [3] folgt in der Form des *εἰ*-Satzes die Berufung auf die dargebrachten Opfer dort, auf den früher geleisteten Schutz hier, und den Beschluß macht die Bitte um Gewährung der Rache. Der Dichter hat den Typus des monologischen Rachegebetes aus *Α* 35ff. hierher übertragen und als ein bequemes Mittel benutzt, um zwischen seiner Erfindung von Pandaros und dem alten in seiner Vorlage gegebenen Zuge, daß Athene, in Person gegenwärtig, Diomedes besondere Kraft verleiht, eine oberflächliche Verbindung herzustellen. Die dabei sich ergebenden Inkongruenzen, die Anwesenheit des Sthenelos und die mangelnde Beachtung der Bitte des Diomedes, hat er mit in Kauf genommen. (Siehe o. S. 60 und Anm. 1.)

Eine größere Zahl von Formen bietet unser Gesang für das Gespräch [4]. Der einfachste Typus (a), der sich noch kaum von dem

---

[1] Siehe Heinze, Virgils epische Technik (1. Aufl.), Leipzig 1903, S. 396ff. Finsler, Homer S. 494/95.

[2] Siehe Heinze S. 419ff., Hentze, Die Monologe in den Homerischen Epen S. 12ff.; Leo, Der Monolog im Drama (Abh. d. Gesellsch. d. Wiss. i. Göttingen. Phil.-hist. Kl. N. F. Bd. X, 5) S. 2ff.

[3] Über ihren psychologischen Ursprung Leo a. a. O. S. 4: „Dem Griechen sind Natur und Umgebung belebt, er verkehrt frei mit den Göttern und Dämonen, er redet die Elemente und Berge, Bäume, Land wie lebende Wesen an." — Über die Dreiteiligkeit des Gebetes siehe Ausfeld a. a. O. S. 115.

Eine Darstellung der Typen des Homerischen Dialoges gibt es leider nicht.

Monologe als Anrede unterscheidet, entsteht, wenn ein einzelner der Masse gegenübertritt und zu ihr spricht, ähnlich wie sich später beim Drama der ὑποκριτής vom Chore löst. Dieser Typus ist in unserem Gesange öfter vertreten. Pandaros ruft den Troern zu, sich zu ermannen 101 ff., Ares fordert die Söhne des Priamos auf, Aineias zu retten 463 ff., Agamemnon ermahnt die Griechen zu tapferem Widerstande 528 ff., Diomedes gibt den Rat zum Rückzuge 600 ff., Here feuert den Mut der Griechen an 784 ff. Das alles geschieht in direkter Rede; wo aber mehrere mit der Menge zu reden haben, wird es einfach berichtet 519/20. Die Masse bleibt stumm und kann je nach den Umständen die Aufforderung oder den Befehl unbeachtet lassen, wie die Troer die Ermunterung des Pandaros, was dann nicht besonders ausgesprochen wird, vielmehr geht die Handlung ungestört ihren Gang weiter, oder kann dem Befehle stillschweigend nachkommen.

Einen Schritt näher zum wirklichen Dialog führt der zweite Typus (b), wenn einer an einen einzelnen eine Bitte oder einen Befehl richtet, dieser aber ohne Erwiderung das Gewünschte oder Verlangte tut, wie die Masse im Typus a. Auch hierfür finden sich in unserem Gesange Beispiele. Athene macht Ares den Vorschlag, sich vom Schlachtfelde zu entfernen, und er tut es sofort 29 ff.; Diomedes bittet Sthenelos, seine Wunde zu besorgen, und dieser kommt dem Befehle nach 108 ff.; Athene gibt Diomedes die Weisung, daß er mit Aphrodite kämpfen dürfe, und er begibt sich wieder in den Kampf 124 ff.; Aphrodite bittet Ares um seinen Wagen, und er stellt ihn zur Verfügung 358 ff.; Apollon gebietet Diomedes zurückzuweichen, und dieser läßt ab von ihm 439 ff.; Apollon fordert Ares zur Rache auf, und Ares macht sich ans Werk 455 ff.; Here macht Athene den Vorschlag, sich am Kampfe zu beteiligen, und Athene willigt ein 713 ff. Die Rolle des Gegenspielers wird ganz kurz in meist formelhaften Versen dargestellt:

35 ὣς εἰποῦσα μάχης ἐξήγαγε θοῦρον Ἄρηα
111 ὣς ἄρ' ἔφη, Σθένελος δὲ καθ' ἵππων ἆλτο χαμᾶζε
134 Τυδεΐδης δ' ἐξαῦτις ἰὼν προμάχοισιν ἐμίχθη
363 ὣς φάτο, τῇ δ' ἄρ' Ἄρης δῶκε χρυσάμπυκας ἵππους
444 ὣς φάτο, Τυδεΐδης δ' ἀνεχάζετο τυτθὸν ὀπίσσω
461 Τρῶας δὲ στίχας οὖλος Ἄρης ὤτρυνε μετελθών
713 ὣς ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε θεά, γλαυκῶπις Ἀθήνη.

Eine freiere Anwendung dieses Typus liegt in der Hohnrede vor, die

---

Hirzel, Der Dialog, Bd. I, S. 12 ff. bietet darüber nichts. Manches Wichtige aber lehrt Heinze a. a. O. S. 397 ff.

Diomedes Aphrodite zuruft 347; aber auch hier beginnt Diomedes seine Worte mit einem Befehle (εἶκε 348), dem Aphrodite stillschweigend nachkommt 352:

ὣς ἔφαθ', ἡ δ' ἀλύουσ' ἀπεβήσετο, τείρετο δ' αἰνῶς.

Dieser Form haftet noch etwas Unbewegliches an; man könnte etwa ein Wort des Dankes erwarten, wenn Diomedes von Sthenelos unterstützt oder von Athene gekräftigt wird, freudige Zustimmung Athenes auf den Vorschlag Heres; aber wir hören nichts davon. Doch scheint der Dichter gelegentlich gerade dieses Schweigen als Charakteristikum verwenden zu wollen, was freilich nicht durch die Form der Darstellung gewonnen wird, sondern lediglich durch die allgemeine Situation. So erscheint Ares töricht, daß er sich von Athene täuschen läßt, teilnahmlos, wenn er auf die Klagen seiner Schwester nichts erwidert, plump und schwerfällig, wenn er erst von Apollon auf seine Pflicht hingewiesen werden muß und dann ohne ein Wort des Einverständnisses der Aufforderung nachkommt. Bei Diomedes scheint es Ehrfurcht vor der göttlichen Majestät bezeichnen zu sollen, wenn er Apollons Warnung stumm beachtet, Schwäche bei Aphrodite, wenn sie Diomedes' Hohn unerwidert läßt.

Ein wirkliches Gespräch entsteht erst, wenn der Rede die Gegenrede folgt. Dieser Typus (c) entsteht in deutlicher Anlehnung an den vorigen; den Ausgang bildet auch hier ein Vorschlag oder eine Bitte, die aber nicht oder nicht so, wie erwartet wird, erfüllt werden. Es wird vielmehr ein Gegenvorschlag gemacht, dessen stillschweigende Ausführung dann berichtet wird. Die Ablehnung und der neue Vorschlag können aber nur in direkter Rede gegeben werden. So macht Sthenelos Diomedes den Vorschlag, vor Aineias und Pandaros zurückzuweichen; das lehnt aber Diomedes mit Berufung auf seinen Adel und die Unterstützung Athenes ab und gibt seinerseits Sthenelos den Befehl, die Rosse des Aineias fortzuführen, wenn er im Kampfe siegen sollte 242 ff. Die Ausführung wird dann später 319 zu ihrer Zeit berichtet. Here bittet Zeus um die Erlaubnis, Diomedes vom Schlachtfelde zu vertreiben, aber Zeus weist diese Tätigkeit Athene zu 756 ff. Darein fügt sich Here schweigend 767 (= 713). Das Gespräch zwischen Ares und Zeus 871 ff. ist nur eine breitere Ausgestaltung dieses Typus. Ares beginnt mit einer Frage 872

Ζεῦ πάτερ, οὐ νεμεσίζῃ ὁρῶν τάδε ἔργ' ἀίδηλα;

mit derselben wie Here 757, und das Ziel seiner Worte ist, Zeus zum Eingreifen gegen Athene zu veranlassen, also ein Vorschlag, den Zeus dann ablehnt. Auch hier schweigt dann Ares und setzt sich nach der

Heilung seiner Wunde neben Zeus nieder. Auch in diesen Fällen ist übrigens das Schweigen als Charakteristikum verwertet: Sthenelos wird damit als der treue, aufmerksame Diener hingestellt (οὐδ' υἱὸς Καπανῆος ἐλήθετο συνθεσιάων 319), Here in ihrer Fügsamkeit gegenüber der Demütigung, die ihr Zeus bereitet, gezeichnet, Ares in seiner Dummheit ironisiert, daß er sich von Zeus' Grobheit und Lügen täuschen läßt, Charakterzüge, die aber wiederum mehr durch die Umstände selbst zur Geltung kommen, als daß sie durch die Darstellung herausgearbeitet würden.

Komplizierter sind die zweigliedrigen Gespräche, die in unserem Gesange 420ff. und 276ff. vorkommen. Athene richtet 421 an Zeus eine Frage:

Ζεῦ πάτερ, ἦ ῥά τί μοι κεχολώσεαι ὅττι κεν εἴπω;

woran sie eine spöttische Bemerkung über Aphrodite knüpft. Zeus erwidert ihr aber nichts, er lächelt über ihren Witz,

ὣς φάτο, μείδησεν δὲ πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε,

dann wendet er sich an Aphrodite und gibt ihr die Weisung, in Zukunft die ἱμερόεντα ἔργα γάμοιο zu besorgen, den Kampf aber Ares und Athene zu überlassen. Aphrodite schweigt darauf und der formelhafte Vers 431

ὣς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον

gibt den Abschluß. Das Gespräch ist also in der Weise gebildet, daß der Typus b zweimal hintereinander wiederholt wird [1].

Das Gespräch zwischen Pandaros und Diomedes 276ff. kommt dadurch zustande, daß an den Typus b der Typus c angereiht wird. Pandaros sagt, nachdem er Diomedes angeredet 277 und von seinem ersten Schusse berichtet hat 278,

νῦν αὖτ' ἐγχείῃ πειρήσομαι, αἴ κε τύχωμι 279.

Er richtet also an sich selbst gewissermaßen eine Aufforderung, der die Ausführung sofort folgt 280ff. (Typus b). Nach dem Speerwurf rühmt er sich und spricht die Erwartung aus, Diomedes werde nicht lange mehr standhalten. Diomedes lehnt das aber ab 287: ἤμβροτες οὐδ' ἔτυχες, und erklärt seinerseits die Absicht, dem Kampfe durch den Fall des einen oder des anderen ein Ende zu machen (Typus c). Dann schleudert er seinen Speer.

Auf dieselbe Methode, dadurch daß die einfachen Typen aneinander-

---

[1] Übrigens ist Aphrodites Schweigen auch hier wieder charakteristisch: es entsteht der Eindruck, daß sie den Hohn Athenes und Zeus' Zurechtweisung schwächlich einsteckt. (Siehe S. 20.)

gereiht werden, werden drei- und viergliedrige Gespräche, also eigentliche Dialoge, gebildet. Dione fragt Aphrodite, und diese erteilt Auskunft 373—380 (Typus c). Darauf tröstet Dione ihre Tochter 381 bis 415, und Aphrodite läßt sich die Wunde heilen 416, 417 (Typus b). Ihr Schweigen bedeutet, daß sie von der Mutter nun beruhigt und getröstet ist. Ebenso ist der Dialog zwischen Athene und Diomedes 799ff. gebaut. Athene reizt Diomedes zum Kampfe, aber Diomedes lehnt ab — 824 (Typus c). Athene richtet an Diomedes die Aufforderung, mit Ares zu kämpfen; Diomedes gibt schweigend nach, und Athene macht sich sofort an die Ausführung 835/36 (Typus b).

Das viergliedrige Gespräch zwischen Aineias und Pandaros 170—239, das einzige dieser Art in unserem Gesange, besteht aus zwei allerdings ziemlich breit ausgestalteten Formen des Typus c. Aineias macht Pandaros den Vorschlag, auf Diomedes mit dem Bogen zu schießen, und Pandaros lehnt ihn weitschweifig ab 171—216 (Typus c). Aineias macht einen neuen Vorschlag: sie wollen zusammen auf dem Wagen gegen Diomedes kämpfen; ob Pandaros als Kämpfer oder Wagenlenker mitfahren wolle, stellt er ihm frei; Pandaros ist mit dem Plan des Aineias in der Hauptsache einverstanden (was aber nicht ausdrücklich gesagt wird), aber nur als Wagenlenker tätig zu sein, lehnt er ab, wieder mit breiter Begründung. Damit ist Aineias in seiner Höflichkeit und Nachgiebigkeit stillschweigend einverstanden, und sie besteigen den Wagen 239 (Typus c).

Wirkliche Dreigespräche gibt es in unserem Gesange nicht. Was so aussieht, stellt sich bei näherer Betrachtung als Zwiegespräch heraus, nämlich die Gespräche zwischen Here, Athene und Zeus 418ff., Athene, Here und Zeus 755; in der ersten Szene reden allein Athene und Zeus, Here ist nur Zuhörerin, in der zweiten bleibt Athene stumm [1].

Das Material an Gesprächen, das unser Gesang bietet, zeigt also wiederum, wie die Epitheta und die Gleichnisse, ein Nebeneinander von einfachen Formen und entwickelteren Gebilden, die aus jenen herausgestaltet worden sind; es verdient aber hervorgehoben zu werden, daß die höheren Formen, ebenso wie die neuen Epitheta und die „modernen" Gleichnisse, gerade in den vom Dichter selbst geschaffenen Partien vorkommen: das Gespräch Athene, Zeus, Aphrodite in der ersten olympischen Szene, die reicher ausgestattete Form des Typus b im Gespräche

[1] Noch in den ältesten Tragödien des Aischylos „verläuft die Teilnahme von drei Rollen am Gespräch nur in einander sich ablösenden Zwiegesprächen"; K. Listmann, Die Technik des Dreigesprächs i. d. griech. Trag. Gießener Diss. Darmstadt 1910. S. 3.

zwischen Ares und Zeus in der zweiten; von den dreigliedrigen Gesprächen gehört das erste 373ff. der ersten olympischen Szene an, verarbeitet aber Material aus der Vorlage; ebenso steht es mit dem zweiten 799ff.: ein Motiv der Vorlage, Athenes Aufforderung, mit Ares zu kämpfen 826ff., ist zu einem Gespräche ausgestaltet. Das große viergliedrige Gespräch zwischen Aineias und Pandaros 170—239 ist ganz des Dichters Werk.

Ein weiteres Mittel zur Umformung der ursprünglichen Gesprächstypen ist außer ihrer Vereinigung untereinander ihre innere Ausweitung und Bereicherung, und da greift der erzählende Dichter zu dem ihm nächstliegenden Füllmittel, zur Erzählung [1]. So macht Pandaros seinem Ärger darüber, daß er keinen Streitwagen zur Verfügung hat, Luft, indem er die Geschichte seines Auszuges aus dem Vaterhause erzählt 192ff.; so bringt Diomedes zur Unterstützung seines Befehles, die Rosse des Aineias wegzuführen, ihre ganze Geschichte vor 265—273; um Aphrodite zu trösten, erzählt Dione gleich drei Geschichten, wie Götter von Sterblichen geschädigt worden sind 385—404; um Diomedes' Kampfesmut anzuspornen, erzählt Athene von der Botenfahrt des Tydeus nach Theben und seinem Kampfe mit den Kadmeern 801—807.

Dieses Auskunftsmittel zu verwenden ist der Homerische Dichter um so eher geneigt, als sich für ihn die Grenzen zwischen der Erzählung und der Rede verwischen; auch die Rede und das Gespräch sind ihm in erster Linie ein Mittel der Erzählung. In dieser „dramatischen" Art der Homerischen Darstellung hat schon Aristoteles ein unterscheidendes Merkmal der Homerischen Kunst gesehen: *μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν*, de arte poetica p. 1448b 34. Im Grunde handelt es sich ja dabei um eine Eigentümlichkeit gerade naiver, volkstümlicher Erzählungsweise. Wirklich echte Märchen z. B. lieben es, die Gespräche in direkter Rede wiederzugeben; sie formen daraus keinen Bericht, der das wesentliche Ergebnis wiedergibt. In der epischen Kunstdichtung ist diese Erzählungsform nicht nur beibehalten, sondern mit Bewußtsein weiter ausgestaltet und gesteigert worden, so daß ein Vorgang mit den begleitenden Reden erzählt wird, selbst wo ein einfacher Bericht dieselben Dienste tun, ja dem raschen Fortschritte der Erzählung förderlicher sein würde; z. B. konnte in unserem Ge-

[1] Siehe Heinze S. 407: „Das Charakteristische der altepischen Rede ist, kurz gesagt, ihre unbegrenzte Erweiterungsfähigkeit, vor allem in der Aufnahme neuen epischen Stoffes. Wo und wann immer es dem Dichter beliebt, läßt er die Rede zur Erzählung werden, mag das auch der realistisch betrachteten Situation so unangemessen wie möglich sein."

sange die Entfernung des Ares vom Schlachtfelde durch Athene einfach berichtet werden, wie nachher die Entfernung Athenes 510, oder die Besorgung der Wunde des Diomedes durch Sthenelos, wie nachher die Heilung der Aphrodite 416/17 und des Ares 900. Ebenso sind bei der Überlassung von Ares' Wagen an Aphrodite oder bei der Ermutigung der Troer durch Ares, der Griechen durch Agamemnon und Here die direkten Reden für den Zusammenhang der Erzählung entbehrlich [1]; in anderen Fällen halten die Reden und Gespräche den raschen Gang der Handlung sogar empfindlich auf [2], wie etwa die breit ausgesponnenen Unterredungen zwischen Sthenelos und Diomedes, zwischen Aineias und Pandaros und gar die Gespräche in der ersten und zweiten olympischen Szene.

In allen solchen Fällen, in denen der Zweck der bloßen Erzählung, die Feststellung des Tatsächlichen, ohne Reden meist besser erreicht würde, werden sie doch beibehalten, weil sie eben ein Kunstmittel geworden sind, das mit Bewußtsein in den Dienst höherer, der einfachen Mitteilung des Geschehenen übergeordneter Zwecke gestellt wird. „Die Homerischen Dichter sind zumeist bestrebt, die Szene, die ihnen vor Augen steht, in all ihren wechselnden Momenten festzuhalten und dem Hörer vor Augen zu stellen, sie wirken somit durch Totalität der Wiedergabe, wobei der Phantasie des Hörers möglichst wenig überlassen bleibt [3]." Zu diesen wechselnden Momenten gehören auch die direkten Reden, die einen Vorgang begleiten; darum hören wir, wie Athene Ares betrügt, wie Diomedes dem Sthenelos seinen Auftrag gibt, wie Aphrodite Ares bittet, mit welchen Worten Ares, Agamemnon, Here den Mut der Mannen anfeuern u. a.

Wichtiger ist der Zweck, der bei den in die Reden eingelegten Erzählungen verfolgt wird. „Diese Eigenheit der epischen Reden entspringt durchaus nicht nur, wie man es allzu einseitig aufzufassen pflegt, der unersättlichen Fabulierungslust des Dichters; vielmehr bedient er sich dieser Einschaltungen auch als eines bequemen konventionellen Mittels, um dem Hörer tatsächliche Voraussetzungen für die Empfindungen seiner Personen mitzuteilen, durch die ihre Handlungen in helleres Licht treten, ihre Beziehungen zu den Gegenspielern psycho-

---

[1] Siehe Heinze S. 403.

[2] Heinze S. 403: „Das Gespräch dient im Epos nur in seltenen Fällen recht eigentlich dazu, die Haupthandlung zu fördern: was dazu nötig wäre, ließe sich viel kürzer sagen."

[3] Siehe Heinze S. 399.

logisch vertieft werden [1].“ So erklärt die Erzählung des Pandaros von den elf Streitwagen im Hause seines Vaters sein anspruchsvolles Verlangen, als Wagenkämpfer mit Diomedes zu streiten; die alten Göttergeschichten, die Dione auskramt, geben ihr mit der weit zurückreichenden Kunde von der Vergangenheit, die sie damit an den Tag legt, erst die rechte Überlegenheit des Alters, die für sie erforderlich ist, wenn sie die Göttin Aphrodite trösten will; die Geschichte von der göttlichen Herkunft der Rosse des Aineias macht es erst ganz verständlich, weshalb Diomedès den gefährlichen Kampf mit Aineias aufnehmen will, vor dem ihn Sthenelos warnt; die Erinnerung an Tydeus endlich hellt die freundlichen Beziehungen auf, in denen Athene seit alters zu Diomedes und seinem Geschlechte steht, so daß es begreiflich wird, weshalb sie ihm ihre mächtige Unterstützung leiht, weshalb Diomedes unter ihrem Schutze es mit dem Kriegsgotte selber aufnimmt.

Das bedeutsamste endlich ist es, daß die Reden der Charakteristik dienen sollen. „Das Gespräch gibt die beste Möglichkeit zu charakterisieren, zu individualisieren, zu differenzieren [2].“ Pandaros’ Eitelkeit und Prahlsucht, Aineias’ fürstliche Höflichkeit, Sthenelos’ treue Fürsorge für seinen Herrn, Diomedes’ adlige Kampfbegier und stolzes Selbstbewußtsein, Agamemnons Feldherrnsorge, Aphrodites Schwäche, Diones Mütterlichkeit, Apollons unnahbare Majestät, Ares’ Torheit, Athenes herbe Spottsucht und kameradschaftliche Fürsorge, Zeus’ Ungerechtigkeit gewinnen in und durch die Reden ein Leben, das keine bloße Erzählung schaffen könnte; und selbst da, wo die Strenge des Stils die Gestalten seiner Dichtung zum Schweigen verurteilt, weiß der Dichter daraus für die Charakteristik Gewinn zu schlagen. Das hohe Lob, das Aristoteles Homer im allgemeinen spendet (de arte poetica p. 1460a, 6ff.), trifft auch auf den Dichter des fünften Gesanges zu: *Ὅμηρος ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ, ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν. οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι᾽ ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι καὶ οὐδέν᾽ ἀήθη, ἀλλ᾽ ἔχοντα ἤθη.*

Der Rest der Erzählung unseres Gesanges ist zum größten Teile mit Kampfesschilderungen ausgefüllt. Auch dafür lassen sich bestimmte einfache Typen der Darstellung feststellen, die in mannigfacher Weise ausgestaltet und kombiniert werden.

[1] Heinze S. 407.
[2] Heinze S. 404.

Nur einmal vertreten ist der Typus, daß ein Bogenschütze aus der Ferne einen Helden durch einen Pfeilschuß verwundet 95—106. Die Erzählung geht von dem Schützen, Pandaros, aus 95, das Ziel, Diomedes, wird angegeben 97, der Schuß erfolgt, die Verwundung wird beschrieben 99/100 und das Ergebnis festgestellt 106. Der Typus liegt insofern nicht mehr in seiner einfachsten Form vor, als er mit einer direkten, den Vorgang begleitenden Rede, dem Jubelrufe des Pandaros über seinen vermeintlichen Erfolg 101—105, ausgeschmückt ist. Im übrigen erlaubt das Material unseres Gesanges nicht, seine Entwicklung weiter zu verfolgen [1].

Wohl ist das aber möglich bei den Typen des Nahkampfes. Dabei sind die Typen für den Kampf zwischen zweien (a) und eines Kämpfers gegen zwei (b) zu unterscheiden.

Der einfachste Fall der ersten Art liegt vor, wenn es sich um den Kampf zweier Fußkämpfer handelt. Dafür bietet unser Gesang zwei Beispiele in dem Kampfe Agamemnons gegen Deikoon 533—540 und des Aias gegen Amphios 610—626 [2].

Etwas schwieriger liegt es, wenn sich der Angriff gegen einen Wagenkämpfer richtet, wie in der Reihe 38—83. Streng genommen gilt dann der Angriff zweien, dem Wagenkämpfer und dem Wagenlenker, aber in den Kämpfen dieser Reihe wird der Wagenlenker überhaupt nicht erwähnt, so daß tatsächlich nur ein Zweikampf zustande kommt. Dem Typus a können ferner die Kämpfe des Diomedes 144—165, wo er viermal hintereinander je zwei Feinde erlegt [3], des Hektor gegen Menesthes und Anchialos 608/9 und des Aineias gegen Krethon und Orsilochos 541—560 zugerechnet werden. In allen diesen Fällen tritt der zweite Kämpfer tatsächlich nicht in Aktion; die beiden fallen einfach nacheinander wie auf einen Streich. Es ist also kein wesentlicher Unterschied gegenüber den wirklichen Einzelkämpfen. Gemeinsam in allen diesen Szenen ist, daß zunächst die Kämpfer vorgestellt werden, wobei jedesmal der Angreifer den Vor-

[1] In breitester Ausführung liegt er im Einklang mit der Bedeutung für die Handlung im Δ vor beim Schusse des Pandaros auf Menelaos: erste Stufe der Vorbereitung durch eine Beratung im Olymp 1—72, zweite Stufe der Vorbereitung durch Athenes Rede 73—104, Beschreibung des Bogens, der Vorbereitungen zum Schusse und der Schuß 105—126, Wirkung des Schusses durch zwei Gleichnisse geschmückt und mit direkten Reden ausgestattet 127—219.

[2] Die noch hierher gehörigen Kämpfe des Diomedes gegen Aphrodite und Apollon werden später besprochen werden.

[3] Siehe Heinze S. 215 Anm. 2.

tritt hat. Wenn er ein bekannter Held ist, unterbleibt eine nähere Angabe, bei Idomeneus 43, Menelaos 50, Meriones 59, Meges 69, Eurypylos 76, Agamemnon 533, (aber 38 *ἄναξ ἀνδρῶν* genannt, da er eine Reihe eröffnet) Aias *μέγας Τελαμώνιος* 610, zur Unterscheidung vom *Λόκριος*, Aineias 541, Hektor 608. Von den meist wenig bekannten Troern werden aber die Personalien mitgeteilt. Dann erfolgt der Angriff mit Lanze oder Schwert, die Verwundung wird mit peinlicher Genauigkeit beschrieben, der Feind stürzt tot nieder.

Dieses Grundschema erlaubt in verschiedenen Richtungen Variationen; zunächst, indem die Verwundungen in der mannigfachsten Weise wechseln, sie sind immer wieder von anderer Art, was nicht näher ausgeführt zu werden braucht; ferner, indem über die Persönlichkeit der Angegriffenen mehr oder weniger genaue Angaben gemacht werden. Die schlichteste Form ist die, daß Abstammung und Herkunft festgestellt werden, wie bei Odios 39, Phaistos 43, bei Echemmon und Chromios 160. Von Krethon und Orsilochos wird der ganze Stammbaum mitgeteilt 542ff. Bei anderen wird eine Besonderheit hervorgehoben: Pedaios war ein *νόθος*, aber seine Mutter hat ihn doch gleich den eigenen Kindern erzogen 70/71, Hypsenors Vater hat als Priester des Skamandros besonderes Ansehen genossen 77/78, ebenso Deikoon, Aineias' Freund, als tüchtiger Krieger 535/6; Amphios war reich, seine *μοῖρα* aber führte ihn in den Kampf um Troja 613/14, ähnlich Krethon und Orsilochos 542ff. Ausführlichere Mitteilungen werden über Skamandrios 49ff. und Meriones 59ff. gemacht, über Abas und Eurydamas 149/50, über Xanthos und Thoon 152—158.

Der Ausgang ist in allen diesen Fällen derselbe: der Angegriffene findet seinen Tod, und damit ist die Sache abgetan. An und für sich ist er natürlich variabel, und je nach dem Erfolge des Angriffes können wieder neue Abarten des Grundtypus entstehen. Der Angriff auf Apollon mißlingt, da der Gott mit dem erhobenen Schilde den Sterblichen zurückscheucht 432—444. Im Kampfe mit Aphrodite, der allerdings eine besondere Stellung einnimmt, da Aphrodite waffenlos ist, erhält die Angegriffene zwar eine Wunde, dann aber entkommt sie 330—352.

Der Grundtypus bietet also an sich schon durch die Möglichkeit, seine einzelnen Bestandteile in verschiedener Weise auszugestalten, eine reiche Fülle von Variationen. Sie steigert sich noch, indem eine Einzelkampfszene von außen her durch Anhängung einer neuen Kampfszene erweitert werden kann. Das ist in dem Kampfe des Aias 615ff. geschehen. Nachdem der Gegner gefallen, will Aias dem Toten auch

noch die Rüstung rauben. Er springt vor, muß aber vor der Menge der andrängenden Troer wieder zurückweichen.

Ein weiteres Variationsmittel besteht darin, daß dem Typus von innen heraus durch verschiedenartige Einlagen mehr Fülle gegeben wird. Das können Gleichnisse und Metaphern sein wie 161—163, 554—558, 560, oder direkte Reden, wie in den Götterkämpfen Diomedes' Rede 348—351, Apollons Rede 340—42 und die Reden von Pandaros und Diomedes 276—289.

Endlich kann eine so erweiterte Form des Typus von außen her an Umfang und Breite gewinnen, indem ihr Gesprächsszenen vorausgehen und folgen, die zu ihr als Vorbereitung und Folgen des Kampfes in innere Beziehung gesetzt werden. Das ist bei dem Kampfe gegen Aphrodite der Fall; die Vorbereitung enthält die Rede Athenes an Diomedes 121—133, die Folgen die ganze erste olympische Szene 353—431. Damit wird eine Kampfszene des Typus a zum Mittelpunkt einer ganzen Szenengruppe [1] und zu einem Hauptstücke der ganzen Handlung.

Das Gegenstück zur Dehnbarkeit des Typus ist die Möglichkeit, ihn abzukürzen oder zusammenzudrängen. Die näheren Angaben über die Personen der Kämpfer und die Art der Verwundungen können auf das Notwendigste beschränkt werden oder ganz wegfallen. Ein Beispiel für diese Verkürzung liefern die Verse 703—708, wo Hektor mehrere Griechen hintereinander tötet, die aber wenigstens noch Epitheta erhalten. Noch weitergehende Abbreviaturen enthalten die Verse 608/9 und 677/8, wo einfach Namen aufgezählt sind. Wenn gar die Namen der Gefallenen nicht mehr genannt werden, entsteht eine Szene wie 85ff., wo Diomedes unter den Troern wütet [2]. Was ihr an Anschaulichkeit abgeht, muß das Gleichnis vom verheerenden Strom ersetzen.

Der Typus b, Kampf eines Helden gegen zwei Gegner, liegt dann vor, wenn der zweite Gegner wirklich in Aktion tritt, also zumeist, wenn es sich um einen Kampf gegen einen Wagenkämpfer mit

---

[1] Es ist also dasselbe Verfahren wie beim Schusse des Pandaros in Δ; es wird nachher bei Diomedes' Kämpfen gegen Pandaros-Aineias und Ares wieder begegnen.

[2] Man könnte zunächst eher geneigt sein, diese Szene als Typus für einen Massenkampf anzusehen; dabei würde man aber übersehen, daß in epischen Liedern, die die Taten des Adels feiern sollten, Einzelkämpfe das Ursprüngliche sein müssen. Die Massen der Heere sind erst später hineingekommen; damit ergibt sich, daß auch die Erzählungstypen für Massenkämpfe jünger sein müssen als die für Einzelkämpfe; jene sind zum Teil aus diesen entwickelt, wie der vorliegende, zum Teil neu erfunden worden (s. u. S. 93ff.).

seinem Wagenlenker handelt. Doch fallen nicht alle Szenen dieser Art ohne weiteres unter den Typus b. Zum Teil ist nämlich der Eindruck, daß sich ein Kampf mit zwei Feinden abspielt, nur Schein. So ist es zunächst mit dem Kampfe des Diomedes gegen Phegeus und Idaios 9—26. In der bekannten Weise werden die Gegner mit etwas eingehenderen Angaben über ihre Verhältnisse vorgestellt 8—11; die Kämpfer werden aneinandergebracht 11—14; Phegeus, der Wagenkämpfer, wirft seine Lanze, fehlt aber, und wird von Diomedes getötet 15—19. Vom Wagenlenker Idaios war bisher nicht die Rede. Er tritt erst jetzt in die Handlung ein; er springt vom Wagen, um die Leiche des Bruders zu schützen, wird aber durch Hephaistos dem sicheren Tode entrückt 20—24. Tatsächlich sind also zwei verschiedene Formen des Typus a aneinandergerückt, ein Kampf mit tödlichem Ausgange und jene Variation, bei der der Tod des Gegners vereitelt wird, wie bei den Kämpfen mit Aphrodite und Apollon.

Nach demselben Schema ist Diomedes' Kampf mit Pandaros-Aineias 274—317 aufgebaut. Die Vorstellung der Helden war hier überflüssig; die bisher getrennten Kämpfer werden einander genähert 275 (vgl. 14); wieder eröffnet der Wagenkämpfer Pandaros den Kampf 280—82, sein Wurf bleibt wirkungslos, und er wird von Diomedes getötet. Die Darstellung ist hier nur durch die direkten Reden 277—279, 284/85, 287—289 bereichert, die die Helden austauschen. Nachdem der Wagenkämpfer heruntergestürzt ist 294 (vgl. 19), schließt sich wie im ersten Beispiele die zweite Szene an: der Wagenlenker Aineias macht sich zum Schutze des Gefallenen bereit 297—301 und wird dann durch Aphrodite, wie Idaios durch Hephaistos, dem Feinde entzogen, nur mit dem Unterschiede, daß er vorher verwundet worden ist 301—310. Dann schließt sich eine Szene vom Typus a, der Angriff auf den neuen Gegner Apollon, an.

Ein wirkliches Beispiel für den Typus b ist dagegen der Kampf des Ares gegen Diomedes-Athene 850—863. Die Kämpfer vorzustellen, war auch hier unnötig. Dafür werden ihre Bilder vor dem Kampfe „gestellt“; „die Parteien werden geordnet, ehe sie zusammengeraten .... Dabei schweift der Dichter ohne jede Zaghaftigkeit von Diomedes und Athene weg und stellt und beschäftigt Ares. Das ist als Kompositionsleichtigkeit zu würdigen“ [1]. Dann werden die Kämpfer zusammengeführt 850 = 14 (vgl. 275), und der Kampf beginnt. Das Neue besteht darin, daß hier der Angriff nicht vom Wagenkämpfer aus-

[1] Hedw. Jordan, Kampfszenen S. 40.

geht, sondern vom Fußkämpfer Ares 851/2. So ist der Wagenkämpfer in die Defensive gedrängt, und damit ist die Möglichkeit zu der weiteren wichtigeren Neuerung gegeben, daß auch dem Wagenlenker ein Anteil an der Handlung gegeben wird: Athene lenkt den Speer des Ares ab 854 und gibt nachher Diomedes' Gegenstoß besonderen Nachdruck. Hier löst sich also der Kampf nicht in ein Nacheinander von zwei Einzelkämpfen auf, sondern wird ein Zusammenwirken von drei handelnden Personen. Allerdings erhält auch hier die dritte Person keine vollständig selbständige Handlung; sie unterstützt nur die Aktion der zweiten; immerhin ist dieser Typus unter den Kampfszenen unseres Gesanges der vollkommenste.

Einen anderen eigenartigen Versuch, drei Personen in einer Kampfszene in Tätigkeit zu setzen, zeigen 561—589. Menelaos und Aineias stehen einander kampfbereit mit erhobenen Lanzen gegenüber 568—570. Da tritt Antilochos Agamemnon zur Seite, und es scheint sich ein Kampf von zwei Fußkämpfern gegen einen, also ein neuer Typus, entwickeln zu sollen, aber es bleibt beim Versuche: Aineias weicht beim Anblicke der beiden zu Schutz und Trutz vereinten Gegner zurück 570/71 [1]. So werfen sich die beiden, nachdem sie die Leichen zweier Griechen geborgen 573/74, auf ein Wagenkämpferpaar 576/77. Der Wagenkämpfer und sein Wagenlenker werden nacheinander, der eine von Menelaos 578/79, der andere von Antilochos getötet 580—589, d. h. zwei Szenen vom Typus a sind in der Weise miteinander verkoppelt, daß der Wagenkämpfer und nachher *sein* Wagenlenker in zwei Einzelkämpfen die Angegriffenen sind. Daß die Szene ein Versuch in „moderner" Darstellung ist, wird übrigens auch an dem absonderlichen Abschluß kenntlich. Mydon fällt beim Sturze vom Wagen mit dem Kopfe voran in einen tiefen Sandhaufen, so daß er „auf Schädel und Schultern, die tief im Sande stecken, stehen bleibt, während die nach oben gerichteten Füße am Wagen angelehnt waren" [2], bis ihn die erschreckt aufbäumenden Rosse umreißen 585—89. Gewiß mußte der Zwang, immer wieder neue Einzelheiten in diesen Schlachtszenen zu bringen, zu Gesuchtem führen; hierin steckt aber mehr. Es ist deutlich kecker Sarkasmus, mit dem der Dichter sich über die ewigen Kämpfe der adligen Herren lustig macht, eine Steigerung jener

---

[1] Also eine neue Variation der Vereitlung des Kampfes, vgl. Idaios 22 ff., Aineias 310 ff., Aphrodite 347 ff., Apollon 438 ff.

[2] *Hentze*, Anm. zu V. 587.

Ironie, die in anderen Kampfszenen, wie 51ff., 62ff., 150, 613/14, hervortritt [1].

In der von der Diomedes-Aphrodite-Szene her schon bekannten Weise erhält auch die Kampfszene zwischen Diomedes und Pandaros-Aineias und in noch größerem Umfange die zwischen Ares und Diomedes-Athene erhöhte Bedeutung, indem die Voraussetzungen und die Wirkungen der Kämpfe in besonderen Szenen ausführlich dargelegt werden. Dem Pandaroskampfe geht eine Beratung der Helden mit ihrem Begleiter, und zwar auf beiden Parteien, voran 166—238, 241 bis 273; die Folgen für Aineias werden 445—450 erzählt. Da der Kampf mit Pandaros-Aineias aber infolge der Neugestaltung des Stoffes durch den Dichter zugleich die Voraussetzung für den Kampf mit Aphrodite bildet, so mußten diese beiden Szenenreihen ineinandergearbeitet werden. Infolgedessen ist die Vorbereitungsszene für den Kampf mit Aphrodite 121—132 vom Kampfe selbst durch einen weiten Abstand getrennt und ebenso von der Kampfszene mit Aineias die seine Wirkung schildernde Partie.

Ähnliche Folgen hat die Neubearbeitung bei dem Areskampfe gehabt. Auch dieser war ursprünglich, wie es scheint, durch vorbereitende Reden auf beiden Parteien eingeleitet. Die Unterredung zwischen Athene und Diomedes, nur vom Dichter breiter ausgestaltet, steht noch an ihrer alten Stelle unmittelbar vor dem Kampfe 793—834; der ursprüngliche Zusammenhang des Gespräches zwischen Apollon und Ares 454—459 mit dem Diomedeskampfe (siehe S. 61) ist aber verdunkelt, indem es zur Einleitung für die neue Wendung der Schlacht gemacht ist. Im übrigen ist diese Szenengruppe gegenüber der Pandaros-Aineias-Gruppe und auch gegenüber der Aphroditegruppe durch die voraufgehende Beratung im Olymp 710—767 (vgl. Δ 1—72) und die damit verbundene Anschirrung des Wagens und Wappnung Athenes bereichert [2]. Die Wirkung des Kampfes für Ares wird wie bei Aphrodite in einer olympischen Szene erzählt 864—906.

Den beiden Methoden, die einfachen Erzählungstypen für Kampfesschilderungen von innen heraus durch verschiedenartige Einlagen, wie

---

[1] Siehe Mülder S. 342ff., 346ff. Der mitleidige Ton in anderen Fällen, V. 9ff., 70ff., 76ff., 534ff., 541ff., steht damit nicht in Widerspruch; er ist nur die ernste Kehrseite der Ironie, die Entrüstung über die Grausamkeiten, die die Kampflust des Adels mit sich bringt.

[2] Daß auch hierfür der Dichter feststehende Erzählungstypen verwendet hat, braucht nur kurz bemerkt zu werden: Wappnung Γ 328ff., Λ 17ff., Π 130ff., Τ 369ff.; Anschirrung eines Wagens Ν 23ff., Π 145, Τ 392, Ψ 294, Ω 265ff.

direkte Reden und Gleichnisse, oder durch weitere Fortführung auszuweiten und ihnen durch Angliederung von Gesprächstypen eine größere Breite und Bedeutung zu geben, wodurch sie zu wichtigen Teilen der Gesamthandlung werden, steht in ihrer Kombination zu Reihen ein anderes, wesentliches Hilfsmittel der Technik der Erzählung gegenüber. Die verschiedenen Typen kommen nämlich nur selten vereinzelt vor — das ist nur bei Hauptszenen der Fall, wie bei den Kämpfen mit Pandaros-Aineias, mit Apollon, Aphrodite und Ares —, sondern meist zu Gruppen vereinigt, und das kann auf verschiedene Weise geschehen. Entweder sind mehrere Szenen von demselben Typus verbunden, wie in der Reihe 144—165 vier Szenen vom Typus a hintereinander, oder es werden verschiedene Variationen vereinigt, in einfacher Form in den Reihen 8—58 und 59—94. Die erste eröffnet die Verbindung zweier Variationen des Typus a zu einer Szene, der Kampf mit Phegeus und Idaios, darauf folgt dreimal der Typus a; in der zweiten steht umgekehrt der Typus a dreimal voran, und den Schluß macht eine Abbreviatur desselben Typus mit Gleichnis 85—94. Bunter ist die Mischung der Typen in den beiden Reihen 533—595 und 607—710 [1]. In der ersten stehen nacheinander zwei Szenen vom Typus a 533—540 und 541—560 (diese durch Stammbaum und Gleichnis erweitert); dann folgt eine besonders komplizierte Form der Verbindung zweier Variationen des Typus a 561—589, und die Reihe wird durch eine Massenszene [2] abgeschlossen 590—95. In der zweiten Reihe steht an erster Stelle eine Abbreviatur von a 609/10, daran ist eine durch Angliederung einer Massenszene erweiterte Form desselben Typus angeknüpft 610—626, und den Abschluß bringen zwei weitere Abbreviaturen von a, und zwar die zweite 699—710 noch etwas inhaltreicher als die erste 669—679.

Diese Verschiedenartigkeit der Reihenbildung entspringt nicht nur der Freude am bunten Wechsel, sondern ist planmäßig. Die aus mannigfaltigen Variationen zusammengesetzten Reihen 533—595, 607 bis 710 sollen eben die Mannigfaltigkeit eines wechselvollen, zunächst noch unentschieden schwankenden Stadiums der Schlacht schildern, bis endlich Hektor vorstürmend die Wendung bringt. Da jede Szene eine neue, wenn auch geringfügige Verschiebung der Situation bringt, sind sie auch untereinander auf einfache Art verbunden (*ἔνθ' αὖτε* 541, *ἐλέησεν* 561, *ἐνόησε* 590, *ἐλέησε* 610, *νόησε* 669, *νόησε* 680), so daß sie

[1] Dabei sind die Verse 627—669 a, 671—676, 681—698 auszuscheiden.

[2] Die Typen werden später noch besprochen.

einen in sich zusammenhängenden Verlauf darstellen. Im Gegensatz zu diesen „Kettenkämpfen“ [1] bringen die aus gleichen Gliedern gebildeten Reihen nur Wiederholungen desselben Vorganges: Diomedes tötet hintereinander vier Wagenkämpfer mit ihren Lenkern 144—165, die griechischen *πρόμαχοι* töten Troerhelden auf der Flucht 9—83. Darum stehen hier die einzelnen Szenen auch unverbunden nebeneinander, und da erst die Gesamtheit der wiederholten Vorgänge ein Moment im Fortgange der Schlacht bildet, wird ihre Bedeutung vorher oder nachher zusammengefaßt:

166 *τὸν δ' ἴδεν Αἰνείας ἀλαπάζοντα στίχας ἀνδρῶν*
37 *Τρῶας δ' ἔκλιναν Δαναοί, ἕλε δ' ἄνδρα ἕκαστος ἡγεμόνων*
84 *ὣς οἱ μὲν πονέοντο κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην*
93/94 *ὣς ὑπὸ Τυδεΐδῃ πυκιναὶ κλονέοντο φάλαγγες*
Τρώων, οὐδ' ἄρα μιν μίμνον πολέες περ ἐόντες.

Wenn in den Reihen 9—84 + 85—94 am Anfange und am Schlusse Typen anderer Art stehen, so geschieht das sichtlich, um Diomedes, der in beiden der Kämpfer ist 8—26, 85—94, herauszuheben und auszuzeichnen.

Die Aneinanderreihung der Typen bedeutet ferner nicht eine einfache Nebeneinanderstellung, sondern sie sind kunstvoll geordnet und gruppiert. Die Reihe 8—84 enthält ein allmähliches Absteigen von bedeutenden Helden zu weniger bedeutenden, die Reihe 144—165 umgekehrt eine stufenweise Steigerung, und die Reihe 533—710 bietet einen regelmäßigen Wechsel zwischen Freund und Feind. Doch ist die Anordnung der Typen schon Sache der Komposition und ist deswegen früher bei der Darstellung des Aufbaues eingehender behandelt worden [2].

Im Gegensatze zu den zahlreichen Einzelkämpfen sind Massenszenen nur spärlich vertreten. Meist kommt es gar nicht zu einer „Szene“, vielmehr wird die Bewegung der Masse kurz angegeben:

591 *ἅμα δὲ Τρώων εἵποντο φάλαγγες καρτεραί*
607 *Τρῶες δὲ μάλα σχεδὸν ἤλυθον αὐτῶν*
699 *Ἀργεῖοι*
οὔτε ποτὲ προτρέποντο μελαινάων ἐπὶ νηῶν
οὔτε ποτ' ἀντεφέροντο μάχῃ, ἀλλ' αἰὲν ὀπίσσω
χάζοντο

---

[1] Heinze S. 191.
[2] Siehe oben S. 7 ff., S. 32 ff.

im übrigen ist hauptsächlich dabei von den Führern die Rede, von Hektor 590, Ares und Enyo 592—595, von Hektor 608, von Hektor und Ares 699, 703—710.

Eine eigentliche „Szene" hat die Masse 618ff., aber sie tritt nicht selbständig auf, sondern als erweiternde Fortführung eines Einzelkampftypus, und auch hier erhält der einzelne Held, Aias, den Hauptanteil an der Schilderung 619—623, 626b; von der Masse werden nur wieder die Haupttätigkeiten mitgeteilt: 618 *Τρῶες δούρατα ἔχευαν*, 624 *ἐφέστασαν*, 625 *ὦσαν* (eine Szene gleicher Art von demselben Dichter *Δ* 532—535, 534/5 = *E* 625/6). Selbständige Glieder der Erzählung sind nur die beiden Massenszenen 497—505 und 519—527. Aber auch hier geht das Interesse sofort wieder auf die Führer über, auf die *πρόμαχοι*, die ihre Wagen zurückgehen lassen 499ff., auf die beiden Aias, Odysseus und Diomedes, die den Mannen Mut zusprechen 519/20. Von der Masse selbst wird wieder nur das Wichtigste in wenigen Worten mitgeteilt:

497/98 *οἱ δ᾽ ἐλελίχθησαν καὶ ἐναντίοι ἔσταν Ἀχαιῶν*
Ἀργεῖοι δ᾽ ὑπέμειναν ἀολλέες οὐδὲ φόβηθεν.
520/21 *οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ*
οὔτε βίας Τρώων ὑπεδείδισαν οὔτε ἰωκάς,
ἀλλ᾽ ἔμενον.

Mit weiterem militärischem Detail, das in den Einzelkämpfen einen so breiten Raum einnimmt, weiß der Dichter die Szene nicht auszufüllen, dafür müssen Gleichnisse herhalten, von denen das eine 499—505 zur Aufhellung der Lage der Schlacht nicht einmal etwas beiträgt; es macht nur anschaulich, daß die Griechen von Staub bedeckt werden. Das andere von der Wolke 522—526 gibt doch ein Bild der taktischen Situation: es steht mit den Griechen sehr bedrohlich, und ein geringer Anstoß kann einen Umschwung herbeiführen. Das soll es sagen, und es bedeutet also einen Schritt auf dem Wege zum abstrakten Begriffe [1], aber es macht auch klar, daß dem Dichter epische Formeln zum Ausdrucke des Technischen in einer Massenszene nicht zur Verfügung standen.

Der in den Massenszenen verwendete Stoff und Wortschatz verrät es denn auch deutlich, daß sie aus den Einzelszenen hervorgewachsen sind [2]. Die Szene, wie die Troer den Leichnam des Amphios gegen Aias zu schützen suchen 618ff., ist eine Übertragung einer oft vertretenen Einzelszene (in unserem Gesange z. B. Aineias 297ff.) in den Plural;

[1] Siehe Cauer, Grundfr.[2] S. 413.
[2] Siehe auch S. 88 Anm. 2.

eine Neuerung ist dabei nur das ἅπαξ λεγόμενον ἀμφίβασιν (vgl. ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτῷ βαῖνε), das ganz gut von dem Dichter des *E* selbst gebildet sein könnte. Wenn von den Troern 607 gesagt wird μάλα σχεδὸν ἤλυθον αὐτῶν, so ist das dasselbe, was 14, 275, 850 von Einzelkämpfern zu lesen steht. Das Verbum χάζεσθαι 702 wird verhältnismäßig selten (*Δ* 497 *Λ* 504 *M* 262 *N* 153) von der Masse gebraucht, sonst an zahlreichen Stellen vom Einzelkämpfer (*Γ* 32 *Λ* 585 539 172 *M* 406 *Ξ* 408 *N* 193 *P* 357 *Π* 122 *Σ* 160 *Π* 736), ähnlich ὑπέμειναν 498 *O* 312, ὑπέμεινε *Π* 814 *P* 25 174; ὑπεδείδισαν 521 (*Σ* 199) ist ebenfalls vom einzelnen (*X* 282) auf die Menge übertragen; mit ἰωκὰς verbunden erscheint es nur 521. Daneben finden sich freilich Ausdrücke, die der Schilderung von Massenkämpfen eigentümlich sind; φάλαγγες 93, 96, 591, στίχες 461 sind termini technici; κλονέοντο 8, 93, 96, δούρατ' ἔχευαν 618 kann der Natur der Sache nach nur von der Menge gesagt werden. Aber manche Wendungen werden aus anderen Vorstellungskreisen hergenommen und dem neuen Zwecke angepaßt. Προτρέπεσθαι 700 wird *Z* 336 mit ἄχεϊ verbunden in übertragenem Sinne gebraucht (= sich hingeben), λ 18, μ 381 von der Bewegung der Sonne. Ἀντιφέρεσθαι 701 steht *Λ* 589 *Φ* 482 in übertragenem Sinne (= sich messen), nur π 238 ähnlich wie *E* 701. Man darf annehmen, daß der Dichter diese beiden singulären Wendungen an dieser Stelle in neuem Sinne gebraucht hat, weil ihm daran lag, das zögernde Zurückweichen der Griechen recht anschaulich zu machen. Auch μένος χειρῶν ἰθὺς φέρον 506 (sonst noch *Π* 602) ist eine Neuschöpfung; auf welchem Wege sie entstanden ist, zeigt *Δ* 447

σὺν ῥ' ἔβαλον ῥινούς, σὺν δ' ἔγχεα καὶ μένε' ἀνδρῶν

verglichen mit *Y* 108

ἀλλ' ἰθὺς φέρε χαλκὸν ἀτειρέα.

Ἐλελίχθησαν 497 (= *Z* 106 *Λ* 214 *P* 343, vgl. *P* 278 *Λ* 588) ist aus seinem eigentlichen Geltungsbereiche (dem Erschüttern des Olymps *Λ* 530 *Θ* 199, der Kniee *X* 448, der σχεδίη ε 314, des Schiffes μ 416 ξ 306) auf die Masse übertragen. Aus alledem geht klar hervor, daß für die Massenszenen keine festen Typen ausgebildet sind; um sie darzustellen, lehnt sich die epische Kunst an die gegebenen Typen der Einzelkämpfe an, zum Teil sucht sie dafür neue Darstellungsformen.

Das Verständnis für die Eigenart der Erzählungstypen gewährt nun auch einen Einblick in den Vorgang der Komposition. Sie entsteht, ganz äußerlich angesehen, dadurch, daß die verschiedenen Typen aneinandergesetzt und aneinandergeschoben werden. Dabei werden je nach den Erfordernissen der Handlung die vielgestaltigen Variationen

der Typen verwendet, die sich eben mit ihrer reichen Wandelbarkeit den mannigfaltigen Aufgaben der Darstellung anzuschmiegen vermögen; dadurch wird die Erzählung eines zusammenhängenden Verlaufes überhaupt ermöglicht. Es bleibt dabei das Geheimnis der schöpferischen Kraft des Dichters, wie er mit Hilfe dieser ziemlich mechanischen Mittel doch eine organisch in sich zusammenhängende Handlung und lebensvolle Charaktere zu schaffen vermag.

B.

Die bisher besprochenen Stilmittel der poetischen Technik sind von einem eigenen Stande berufsmäßiger Sänger ausgebildet, gepflegt, gelehrt und gelernt worden und so zu den charakteristischen Merkmalen eigentlich kunstmäßiger Epik geworden. Sie wurzeln aber, wie gesagt, in der Improvisation, reichen also in ihren Anfängen in jene Entwicklungsphase des Epos zurück, in der es Gemeingut des Volkes war. Die Stilmittel des Kunstepos sind nichts anderes als zu höherer Entwicklung gebrachte Formen volkstümlicher Erzählungsweise. Aber nicht nur diese mehr formalen Elemente leben in dem aristokratischen Kunstepos Homers in vollendeterer Ausbildung fort, sondern auch die allgemeineren Gesetze, die die volkstümliche Erzählungskunst beherrschen[1], wirken in ihm nach, sei es, daß sie unzertrennlich mit dem übernommenen Stoffe verbunden waren, sei es, daß sie bewußt oder unbewußt ihre Geltung ausüben, da sie im Wesen der Erzählungskunst überhaupt und in gewissen Forderungen und Bedürfnissen der menschlichen Psyche begründet sind. Sie zeigen ihre Macht auch im *E.*

Zuerst das „Eingangsgesetz“ und das „Gesetz des Abschlusses“: „Die Sage fängt nicht mit bewegter Handlung an und bricht nicht jäh ab. Man muß von dem Ruhigen zum Bewegten emporsteigen; und nach der Schlußbegebenheit, die ja häufig den Charakter einer Katastrophe hat, muß sich die aufgeregte Stimmung auf die eine oder andere Weise besänftigen.“ Dürfen wir dieses Gesetz nicht wiedererkennen,

[1] Sie sind von dem Dänen Axel Olrik aus einer ausgebreiteten Kenntnis volkstümlicher Sagenüberlieferung heraus in lapidarer Form in einem Vortrage auf dem Historikerkongresse zu Berlin im August 1908 aufgestellt worden (abgedruckt in d. Zeitschr. f. deutsch. Altertum 51 [1909] S. 1 ff.). Wir folgen hier seiner Darstellung. — Überraschende inhaltliche Parallelen zwischen den Homerischen Epen und isländischen Sagas hat F. M. Stowell, Homer and the Iliad, London 1909, S. 213 ff zusammengestellt. Vgl. R Müller, Analoga im altgriech. u. altgerm. Epos (N. Jahrb. f. d. klass. Altert. IX [1902] S. 147 ff.). Eine umfassende Topik des Stoffes der Heldenepen mit häufiger Berücksichtigung auch der Homerischen Epen gibt V. Veldel, Heldenleben (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 292), Leipzig 1910.

wenn den eigentlichen Kämpfen des Diomedes im Δ die Epipolesis und die ersten, noch unbedeutenden Einleitungskämpfe vorausgeschickt werden und in der Epipolesis der Held selbst, Diomedes, im Gespräch mit Agamemnon in voller Ruhe gezeigt wird? wenn nach den Höhepunkten im Gange der Handlung, den Kämpfen mit Aphrodite und Ares, die Handlung in einem Ausklange zum vollen Abschluß geführt wird — Aphrodite und Ares werden geheilt, Aineias wird im Tempel Apollons geborgen, Here und Athene kehren in den Olymp zurück — und auf die pathetische Erregung der Kämpfe, die der Dichter freilich ins Ironische umbiegt, die erheiternden olympischen Gespräche folgen?

„Ebenso wichtig ist das Gesetz der Wiederholung. Die neuere Dichtung bedient sich anderer Mittel, um etwas hervorzuheben: durch Ausmalung der einzelnen Teile schildert sie die Größe und Bedeutung der Sache, der Volkspoesie fehlt zumeist diese lebendige Fülle, und sie wäre mit der Schilderung sehr bald fertig: um das zu vermeiden, hat sie nur einen Ausweg, die Wiederholung[1]." Steht der Dichter, oder vielmehr der epische Stil, nicht noch deutlich unter der Nachwirkung dieses „Gesetzes", wenn er in den Gruppen und Reihen der Einzelkämpfe denselben Vorgang mehrere Male wiederholt, allerdings nun nicht mehr immer mit einem Träger der Handlung (so noch bei Diomedes) wie in der volkstümlichen Sage, sondern mit mehreren und in mannigfachen Abwandlungen und Variationen desselben Themas?

„Die Wiederholung ist fast immer mit der Dreizahl verbunden. Aber die Dreizahl ist auch ein Gesetz für sich": mit drei Göttern muß Diomedes kämpfen, mit Aphrodite, mit Apollo, mit Ares; dreimal wagt Diomedes den Angriff auf Apollo, mit dreifacher Kraft stattet ihn Athene aus[2].

Auch „das Gesetz der szenischen Zweiheit", wonach „zwei die höchste Zahl der auf einmal auftretenden Personen ist, drei Personen gleichzeitig, mit eigenem Charakter und eigener Handlung unstatthaft sind", ist im *E* befolgt. Dafür kann auf die Übersicht über die Erzählungstypen des Gesprächs und des Kampfes verwiesen werden. Tat-

[1] Ein Seitenstück zu dieser Art der Behandlung des Stofflichen zeigt die volkstümliche Sprache. Im deutschen Märchen „kommt der Superlativ spärlich vor. Gern tritt dafür eine Verdoppelung des Wortes ein, z. B. eine große, große Pelzkappe. Einen giftigen, giftigen Apfel. Da legte sie ihre Hand auf sein Herz und fühlte, wie es klopfte und klopfte"; siehe H. Probst a. a. O. 1901, S. 19, wo noch weitere Beispiele angeführt sind.

[2] Siehe Usener, Dreiheit, Rhein. Mus. 58 (1903) S. 1 ff. und K. Frey, Homer, Bern 1881, S. 31 „Die Dreizahl in Homers Gedichten".

sächlich handelt es sich überall um nur zwei Akteure; allein der Kampf mit Ares macht eine Ausnahme.

Einmal werden freilich vier Handelnde genannt: die beiden Aias, Odysseus und Diomedes sprechen dem Heere Mut zu 519ff., aber sie reden nicht, „handeln" also überhaupt nicht, der Dichter berichtet nur davon. Und wenn Hektor hintereinander fünf 705ff., Odysseus gar sieben Feinde erlegen 677ff., so ist auch das kein Widerspruch gegen das Gesetz; es ist nur eine summarische Aufzählung von Einzelkämpfen, nicht eine Aktion von sechs oder acht an der Handlung Beteiligten.

„Der szenischen Zweiheit entspricht das große Gesetz des Gegensatzes. Die Sage wird sich immer polarisieren." So stellt der Dichter dem wirklichen Helden Diomedes, der wortlos die größten Taten verrichtet und mit berechtigtem Stolze den Vorschlag, sich zurückzuziehen, zurückweist, den Scheinhelden Pandaros gegenüber, der die Glocke seiner Taten ist und ihren Ruhm schon genießt und prahlerisch verkündet, noch eh' sie getan. Zugleich steht Diomedes, der sterbliche Walter und Führer des Kampfes, der die Entscheidung herbeiführt und, seiner Wunde nicht achtend, die ungeheuersten Taten verrichtet, im Gegensatz zu dem Gotte des Krieges selber, dessen Eingreifen in den Kampf völlig erfolglos bleibt, der bei einer kleinen Verwundung vor Schmerz laut aufbrüllt und nachher seinem Vater etwas vorwinselt. Ebenso wird Athene, die zweite Hauptgestalt des Gesanges, in einen doppelten Gegensatz gebracht: die wahrhaft kriegerische Göttin 430, 765/66 zu der Vertreterin zarter Weiblichkeit Aphrodite, der der Krieg ein fremdes, ungewohntes Tun ist 428, 348 — beide Göttinnen werden vom Dichter selbst in ihrer Gegensätzlichkeit ausdrücklich nebeneinander gestellt 330—333 —, die Freundin, die ihrem Schützling Diomedes mit Wort 124ff., 826ff. und Tat 290/91, 835ff. in steigendem Maße und mit immer besserem Erfolge beisteht, zu der Mutter, die ihren Sohn nicht zu schützen vermag 343. Ares steht mit seiner Schwäche nicht nur der Kraft des Diomedes gegenüber, sondern zugleich mit seiner Schwerfälligkeit und Dummheit der raschen Hilfsbereitschaft und Klugheit Apollons. Die Zahl, die Feinheit, die Wiederholung der Gegensätze nach zwei Seiten hin ist hier übrigens ein Beweis, wie die Kunstdichtung die Kunstmittel der Volksdichtung zu steigern verstanden hat.

Dabei ist ein Fortschritt in dieser Charakterisierungskunst in unserem Gesange selbst noch zu spüren. Ein Unterschied in der Lebendigkeit der Gestalten, die der Dichter aus seiner Vorlage übernommen, und denen, die er selbst geschaffen hat, ist deutlich wahrzunehmen. Diomedes behält etwas Starres und Typisches, so sehr sich der Dichter auch be-

müht, in seinen Unterredungen mit Sthenelos und Athene seinen Adelsstolz und seinen selbstbewußten Unabhängigkeitssinn seinem Charakterbilde als belebende Züge einzufügen. Wie frisch und nuancenreich, wie farbig sind dagegen die Bilder von Pandaros und den Göttern in den olympischen Szenen.

Eine weit geringere Geltung hat in unserem Gesange „das Gesetz der Zwillinge“ [1]. Einen schwachen Nachklang davon könnte man in der besonderen Vorliebe des Dichters für Brüderpaare 9ff., 148—160, 542ff. und Kämpferpaare erkennen, die miteinander in den Kampf gehen und fallen. Wenn in der Sage „Wesen untergeordneten Ranges in der Zweizahl erscheinen“, so finden wir hier doch wohl Seitenstücke dazu in Artemis und Leto, die Aineias pflegen müssen 447, in Ares und seinem weiblichen Gegenbilde Enyo, die miteinander dem Heere der Troer voran zur Schlacht ziehen 592.

Größere Bedeutung hat in unserem Gesange „das Gesetz vom Toppgewicht und Achtergewicht. Wenn eine Reihe von Personen oder Dingen vorkommt, dann wird der vornehmste auf den ersten Platz gesetzt; auf den letzten Platz aber der, der den besonderen epischen Anteil erregt. Diese Verhältnisse nennen wir mit einem nautischen Ausdrucke Toppgewicht und Achtergewicht. . . . Achtergewicht mit Dreizahl verbunden ist das vornehmste Merkmal der Volksdichtung — es ist ein episches Gesetz.“ Es liegt auf der Hand, daß dieses Gesetz in der Reihenfolge der Kämpfe des Diomedes mit Aphrodite, Apollo, Ares befolgt ist; es ist aber auch schon in der Reihenfolge: Kampf mit Pandaros, mit Pandaros und Aineias, mit Aphrodite, wirksam. Nach dem Gesetze des „Toppgewichtes“ ist die Reihe Diomedes, Agamemnon, Idomeneus, Menelaos 9ff. gebildet und die daran sich anschließende Meriones, Meges, Eurypylos [2]. In den übrigen in unserem Gesange sich noch findenden Reihen 533ff. und 608ff. tritt die Wirkung des Gesetzes nicht so klar hervor, da abwechselnd Griechen und Troer genannt werden, immerhin ist unter den Griechen der zuerst Auftretende auch der Bedeutendere, Agamemnon neben Menelaos (und Antilochos) in der ersten Gruppe, Aias neben Odysseus in der zweiten.

---

[1] „Wenn zwei Personen in derselben Rolle auftreten, gelten beide als klein und schwach. Durch diese enge Verbindung können zwei Personen dem Gesetze des Gegensatzes entzogen und dem Gesetze der Zwillinge unterworfen werden. Der Name Zwillinge muß hier in weiterem Sinne genommen werden: wirkliche Zwillinge — ein Geschwisterpaar — zwei Personen, die zusammen in Rollen gleicher Art auftreten.“

[2] Wenn hier Diomedes noch angefügt wird 85ff., so geschieht das, um beide Reihen zusammenzuschließen und einzurahmen.

Unter den Gesetzen, „die die weitere und eigentliche Komposition der Erzählungen bestimmen, steht an erster Stelle dies: jede Eigenschaft der Personen und der Dinge muß sich in Handlung aussprechen, sonst ist sie nichts". Daß in unserem Gesange durchweg danach gearbeitet ist, bedarf keines Nachweises; es sei z. B. daran erinnert, wie die Eigenschaften des Pandaros in Handlungen dargestellt werden, wie der Dichter sogar seine Kritik an den Göttern übt, indem er sie ihr Wesen in Handlungen und Gesprächen entwickeln läßt. Dieses Aufgehen der epischen Erzählung in Handlung ist auch der Anlaß, weshalb der Dichter über den Tod des Pandaros keine Betrachtungen anstellt, daß er die Strafe für seinen Frevel sei, sondern sich begnügt, das Geschehene einfach zu berichten. Dieses Gesetz, daß volksmäßige epische Dichtung nur Handlungen erzählt, ist auch der innerste Grund jener seit Lessings Laokoon so oft bewunderten Eigentümlichkeit des Homerischen Epos, daß nicht fertige Gegenstände oder Zustände beschrieben, sondern „das Nebeneinander in ein Nacheinander verwandelt", ihre Entwicklung und ihr Zustandekommen in einer Handlung vorgeführt wird. Unser Gesang enthält ja in der Anschirrung des Wagens und der Wappnung Athenes 720 ff. ein besonders berühmtes Beispiel dafür (s. Lessing, Laokoon Kap. XVI). Das ist nicht eigentlich ein bewußt, auf Grund von ästhetischen Erwägungen über das Wesen der erzählenden Kunst im Sinne Lessings geübter technischer Kunstgriff [1], sondern nichts anderes als die selbstverständliche, von der Kunstdichtung im Fortgange der Entwicklung geleistete Fortbildung und weitere Ausdehnung jenes Gesetzes der Volksdichtung, das in der naiven Freude am Erzählen und der noch nicht entwickelten Fähigkeit zu kontemplativer Betrachtung und Beschreibung seinen ersten Ursprung hat.

Ein weiteres Gesetz der Komposition epischer Volksdichtung ist das der „Einsträngigkeit". „Moderne Dichtung liebt die verschiedenen Fäden der Handlung ineinander zu verwickeln. Die Volkspoesie hält den einzelnen Strang fest, sie ist immer einsträngig. Sie geht nicht zurück, um fehlende Voraussetzungen nachzuholen [2]." In unserem Gesange bilden den Hauptstrang der Erzählung die Vorgänge der Schlacht; als zweiter Strang sind die olympischen Szenen eingeflochten. Dabei wird das Verfahren eingeschlagen, daß der Hauptstrang, wenn der Neben-

---

[1] Siehe auch Th. Plüß, Technische Kunstgriffe und persönliche Kunst im Homer S. 465 ff., und Wilamowitz, Die griech. Lit. d. Altert. S. 13/14.

[2] Es handelt sich also um dasselbe Problem, das Th. Zielinski in seinem bekannten Aufsatze „Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos" behandelt hat. Über das *E* spricht er kurz S. 436. Siehe auch Rothe, Ilias S. 103 u. 152.

strang verfolgt werden soll, einfach verlassen wird, meist in einem Augenblick, in dem ein gewisser Abschluß erreicht ist; wenn der Hauptstrang wieder aufgenommen wird, wiederum meist nachdem die Nebenerzählung ein gewisses Resultat erreicht hat, so wird nicht das, was inzwischen auf dem Schlachtfeld vor sich gegangen ist, nachgeholt, sondern die Handlung wird in dem Stadium aufgenommen, das nunmehr eingetreten ist. — Eine rasche Übersicht möge das in aller Kürze erläutern.

Zum ersten Male wird die Haupthandlung 352 unterbrochen. Diomedes, der eben noch Aphrodite höhnische Worte nachgerufen hat, wird verlassen, und wir begleiten Aphrodite auf ihrem Gange zu Ares, auf ihrer Fahrt in den Olymp und werden Zeugen des Gespräches der Götter, das 431 abgeschlossen wird; mit 432 werden wir auf das Schlachtfeld versetzt, in die Situation, die sich inzwischen dort entwickelt hat: nachdem Aphrodite entronnen ist, hat sich Diomedes gegen Apollon gewendet, der zuletzt als Aineias schützend, aber um Diomedes sich nicht kümmernd gezeigt worden war 344—346. Wie Diomedes Apollons gewahr geworden ist, wie er sich ihm genähert hat, wird nicht erzählt; wir erleben sofort seinen ersten Ansturm auf den Gott 432.

Nachdem Diomedes zurückgewiesen und damit ein gewisser Ruhepunkt eingetreten ist 444, wird die Haupthandlung wiederum unterbrochen, indem Apollon Aineias in das Heiligtum auf Pergamos versetzt; das inzwischen auf dem Schlachtfelde, auf das wir mit 449 zurückgekehrt sind, eingetretene Stadium wird 451—453 angegeben: der Kampf der Griechen und Troer hat sich um das *εἴδωλον* des Aineias konzentriert.

Jetzt wechselt der Dichter den Standpunkt der Erzählung, indem er sich mit Apollon und Ares zu den Troern begibt 454ff.; der Gang der Schlacht wird in ihrer Wechselwirkung bald von seiten der Troer, bald von seiten der Griechen her erzählt (Troer 496, Griechen 497—506, Troer 506—518, Griechen 519—589, Troer 590—595, Griechen 596 bis 606, Troer 607—609, Griechen 610—626, 669—679, Troer 680, 699—710), bis die Griechen zum Weichen gebracht sind. Da tritt wieder die Nebenhandlung ein 711—772, die mit der Ankunft der Göttinnen auf dem Schlachtfelde in die Haupthandlung einmündet 773. Sie treffen die Griechen am Zusammenfluß von Simoeis und Skamandros. So weit sind die Griechen inzwischen zurückgedrängt worden, aber die Einzelheiten, wie dieses Ergebnis zustande gekommen ist, werden nicht berichtet.

Die Haupthandlung läuft weiter, bis uns der Dichter mit dem Auf-

stiege des Ares in den Olymp 864 ff. wieder in den Himmel versetzt. Die Szene wird hier zum Abschluß gebracht, indem sich Ares befriedigt neben Zeus niederläßt und die Göttinnen in den Olymp zurückkehren 906—909. Wieder wird die Haupthandlung in der Weise aufgenommen, daß die Situation festgestellt wird, wie sie in dem Zeitpunkte vorliegt, bis zu dem die Nebenhandlung geführt hatte; denn es heißt *Z* 1, nachdem auch Here und Athene das Schlachtfeld verlassen hatten,

Τρώων δ' οἰώθη καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνή.

Die Vorgänge im Olymp charakterisieren sich übrigens auch dadurch als Nebenhandlung, daß hier nicht, wie bei der Haupthandlung, die während des weiteren Ablaufes der anderen Handlung erreichte Situation bei ihrem Eintritt festgestellt wird, vielmehr bleibt ganz unberücksichtigt, was zwischen den einzelnen olympischen Szenen geschehen ist, und welcher Zustand dort in dem Augenblick vorauszusetzen ist, in dem die Haupthandlung verlassen wird.

Außerdem kommen noch einige kleinere Abbiegungen vom Hauptwege in Betracht, die zwar nicht auf einen anderen Schauplatz führen, wie die Nebenhandlung, sich aber doch abseits abspielen. Auch hier ist dieselbe Methode befolgt: die Haupthandlung erreicht einen Abschluß, der Seitenweg wird eingeschlagen und bis zu Ende gegangen, der Hauptweg wird wieder betreten, aber an einem Punkte, der eine kurze Strecke vom zuletzt erreichten Punkte entfernt liegt.

Der Fall der Söhne des Dares hat allen, Troern wie Griechen, den Mut erregt; heftiger entbrennt die Schlacht 29. Athene entfernt Ares vom Schlachtfelde, und wir begleiten ihn, bis er sich am Skamandros niedergelassen hat 29—36. Wenn wir zur Schlacht zurückkehren, ist sie schon weiter vorgeschritten, die Wirkung von Ares' Ausscheiden zeigt sich schon: *Τρῶας δ' ἔκλιναν Δαναοί* 37.

Diomedes ist von Pandaros verwundet worden 106; er zieht sich aus der Reihe der *πρόμαχοι* zurück, läßt sich von Sthenelos den Pfeil aus der Wunde ziehen, und wird von Athene mit dreifachem *μένος* ausgerüstet 107—132. Als sich Diomedes wieder zu den *πρόμαχοι* begibt 134, töten die Griechen nicht mehr wie bisher nur einzelne Troer auf der Flucht 83, sondern sie haben inzwischen das Gros der Feinde erreicht, unter denen die Führer der Griechen ein Blutbad anrichten 143. Das wird freilich nur von Diomedes erzählt, er muß aber als Repräsentant der Gesamtheit der *πρόμαχοι* angesehen werden.

Aphrodite trägt ihren Sohn aus der Schlacht 318. Sthenelos muß jetzt den Auftrag des Diomedes erfüllen und die Rosse des Diomedes fortführen. Er übergibt sie Deipylos, um sie vollends in das entfernte

Lager zu bringen, und kehrt selbst in die Schlacht zurück 319—330. Als er seinen Herrn wieder erreicht, hat der sich schon an die Verfolgung Aphrodites gemacht 330, die er auch sogleich einholt 334.

Das Gesetz der Einsträngigkeit wird also überall gewahrt, aber es ist zu einem bewußt geübten Kunstprinzip geworden, das die Verflechtung einer Nebenhandlung und einer Reihe von Episoden in die Haupthandlung reguliert.

Ferner gilt das Gesetz, „daß die Sage immer in einer oder mehreren Hauptsituationen plastischer Art gipfelt. Die Agierenden werden hier ganz nahe aneinander gerückt", und „diese plastischen Situationen fußen mehr in der Phantasie als in der Wirklichkeit". Wie völlig diese Bestimmung auf die Hauptszenen unseres Gesanges, des Diomedes Kämpfe mit den drei Gottheiten, zutrifft, wie gerade diese Szenen sich mit höchster Anschaulichkeit einprägen und das Phantastische darin einen breiten Raum einnimmt, ist ohne weiteres einleuchtend. Der Fortschritt, den die Kunstdichtung über die Volksdichtung hinaus gewonnen hat, liegt in der früher dargelegten Fähigkeit des Dichters, die Höhepunkte vorzubereiten und herauszuarbeiten. Wenn auch Nebenszenen von besonderer Plastik sich finden, nämlich alle Vorgänge, die sich an Pandaros anknüpfen, sowie die olympischen Szenen, so ist auch das ein Gewinn, der der Kunstdichtung zuzuschreiben ist.

Weiter „hat die Sage ihre Logik. Die Motive, die hervorgezogen werden, müssen Einfluß auf die Handlung üben, und zwar einen Einfluß im Verhältnis zu ihrem Umfang und zu ihrer Wucht in der Erzählung". Sorgfalt der Motivierung und Abstufung der Kraft der Motive im Verhältnis zur Bedeutung der betreffenden Handlung weist auch unser Gesang auf. Daß sich Diomedes überhaupt in dieser Schlacht auszuzeichnen trachtet, ist auf Agamemnons Ansprache zurückzuführen, in der er Diomedes' Ehrgeiz angestachelt hat Δ 365 ff. Um Diomedes unter den Troern wüten 144 ff. und den Kampf mit Pandaros und Aineias bestehen zu lassen, werden schon stärkere Gefühle erregt: Rachsucht 115 ff., Adelsstolz und Beutelust 252 ff. Zu dem Wagnis, mit Aphrodite zu kämpfen, wird Diomedes durch göttliche Einwirkung bestimmt 124 ff. Um Diomedes das Höchste, den Kampf mit Ares, leisten zu lassen, werden die stärksten Mittel aufgeboten: drei Götter, Here, Athene und Zeus, werden bemüht, Athene richtet einen kräftigen Appell an sein Ehrgefühl 800—813, und der innere Widerstand, den er trotzdem immer noch leistet 815—824, muß erst durch ermutigende Worte der Göttin überwunden werden 826—834.

Dasselbe Verfahren dehnt der Dichter auf die Nebenpersonen und die Gestalten der Nebenhandlung aus, während volkstümliche Dichtung sich meist mit der Motivierung der Handlungen der Hauptpersonen begnügt. Das ist also wiederum ein Punkt, an dem die höhere Vollendung und Verfeinerung des dichterischen Könnens durch die Kunstdichtung spürbar wird. Der unbedeutende Pandaros wird in seinem Tun durch eitle Ruhmsucht geleitet 102—105, 276—285, der edle Aineias durch die Sorge um seine Landsleute 166ff., Hektor, der Führer des Heeres, durch das Gefühl der Verantwortlichkeit, das in ihm zu schärfen ein Gott eingreift 461—470, 493—496. Selbst bei einer Anzahl der Einzelkämpfer, die im übrigen nicht näher charakterisiert werden, wird doch ein besonderes Motiv für ihr Eingreifen kurz angegeben 561, 610 *ἐλέησεν*, 565 *περὶ γὰρ δίε ποιμένι λαῶν*, 590, 669, 680 *ἐνόησε*.

Die Motive für die Götter werden mit geringerer Ausführlichkeit, aber deutlich erkennbar und mit feiner Anpassung an die Bedeutung der Handlung angegeben. Um den Zusammenstoß zwischen Diomedes und Aphrodite herbeizuführen, genügt es, daß Athene aus Liebe für ihren Schützling und schadenfroher Geringschätzung für Aphrodite 124-131, 420—425 Diomedes in den Kampf treibt, während Aphrodite ihre Mutterliebe auf das Schlachtfeld führt 313—318, 377/78. Kräftigere Hebel werden angesetzt, um Ares mit Diomedes im Kampfe zusammentreffen zu lassen. Apollon hetzt aus Empörung über die Überhebung des Sterblichen Ares gegen Diomedes auf 455—459 [1]. Here will die Griechen gegen die Troer und besonders gegen Ares schützen 714 bis 718, 756—763, Athene den verhaßten Konkurrenten demütigen 829 bis 834, und Zeus, der von dem Kampfe mit Aphrodite nichts gewußt hat, muß für diesen entscheidenden Kampf mit Ares seine ausdrückliche Genehmigung erteilen, womit er seiner verwöhnten Tochter Gelegenheit zu einem Triumphe geben will 765/66, vgl. 875—880.

Besonders beachtenswert und bezeichnend für die Geistesart des Dichters ist der Unterschied in der Art der Motivierung in den altüberlieferten und in den von ihm selbst erfundenen Teilen des Ge-

[1] Es ist bemerkenswert, daß die Hilfeleistung Apollons für Aineias in keiner Weise motiviert wird 344—346, 445—450. Auch für Diomedes' Angriff auf ihn wird keine besondere Begründung gegeben; es wird nur gesagt, daß er keine Scheu vor dem mächtigen Gotte empfand, ohne daß ein Grund dafür angeführt würde. Auch an diesem Unterlassen einer näheren Motivierung wird kenntlich, daß der Kampf mit Apollon in seiner Bedeutung gegenüber den beiden anderen Götterkämpfen herabgedrückt werden sollte, was die Rücksicht auf die Komposition erforderte.

dichts. In den Kämpfen des Diomedes mit den Göttern geschieht sie durch das unmittelbare Eingreifen von Göttern; in den neuen Teilen entspringt der Entschluß aus der eigenen Seele des Helden oder kommt durch die Einwirkung oder Überredungskunst anderer Menschen zustande. Diomedes' Ehrgeiz wird durch Agamemnon erregt, Pandaros tut seinen ersten Schuß aus eigenem Entschluß, Aineias greift aus Sorge um das Heer in die Schlacht ein und weiß Pandaros für den gemeinsamen Angriff auf Diomedes zu gewinnen. In dieser Rationalisierung wird das Hinausstreben der Kunstdichtung über die primitive Psychologie der „Sage" deutlich; denn „bei fortschreitender Entwicklung und Verinnerlichung der Kunst wird das Mythische mehr und mehr hinter dem Psychologischen verschwinden" [1].

Trotz dieser Gründlichkeit der Motivierung gilt doch auch für unseren Gesang dieselbe Einschränkung des „Gesetzes der Logik" wie für die Volksdichtung, daß nämlich „die Wahrscheinlichkeit immer nur die zentralen Kräfte der Handlung berücksichtigt; die äußere Wahrscheinlichkeit geht sie viel weniger an". Durch die Teilnahme der Götter kommt von vornherein ein phantastisches Element in die sonst so natürlich-menschlich sich abwickelnde Handlung hinein, und diese Götter kommen und gehen, erscheinen und verschwinden, bestimmen die Schicksale der Menschen und überlassen sie wieder sich selbst, ohne daß der Dichter sich bemüht, die Möglichkeit davon im einzelnen glaublich zu machen.

Das weitere Gesetz, wonach „die Einheit der Handlung für die Sage normal ist", könnte eigentlich nur an der Gesamtheit der Ilias nachgewiesen werden und dürfte auf unseren Gesang, der ja nur einen Teil der ganzen Handlung ausmacht, keine Anwendung finden. Indessen ist doch zugleich die Aristie des Diomedes so sehr als ein für sich abgeschlossener Vorgang behandelt, daß man berechtigt ist, auch an diesem Teilstücke des Ganzen die Wirkung jenes Gesetzes zu beobachten; und daß die Einheit der Handlung wirklich durchgeführt ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Alles zielt darauf hin, den Kampf des Diomedes mit Ares vorzubereiten und herbeizuführen; das ist das Ziel, in dem die Handlung gipfelt, und Diomedes ist ihr Träger. Freilich ist diese Diomedeshandlung nicht Selbstzweck, sondern in einen weiteren Zusammenhang, in den Gang der Schlacht, als ein wesentlicher Bestandteil hineingearbeitet; darin zeigt sich eben wieder die höhere Entwicklungsstufe in der Erzählungskunst der

---

[1] Friedr. Panzer, Märchen, Sage und Dichtung, München 1905, S. 29.

Kunstdichtung gegenüber der Volksdichtung ebenso wie in der weiteren, fast noch bedeutenderen Komplikation, daß in die Haupthandlung mit den olympischen Szenen eine Nebenhandlung hineingeschlungen ist. Freilich hat diese Nebenhandlung noch keine Einheit, keine innere Geschlossenheit und festen Zusammenhang für sich erreicht: dem Wirken der Götter fehlt ein Ziel. Nur sozusagen ruckweise werden einzelne Episoden vorgeführt, und die Zwischenglieder fehlen (s. o. S. 102). Der Aufgabe, zwei wirkliche Handlungen, jede mit ihrer eigenen Einheit, nebeneinander und ineinander eingreifend zu erzählen, so daß aus zwei Fäden, aus Kette und Einschlag, ein kunstvolles Gewebe entsteht, war eben die Homerische Dichtkunst noch nicht gewachsen.

„Das höchste Gesetz der Volksüberlieferung ist Konzentration um eine Hauptperson. Wo geschichtliche Ereignisse in die Sage eintreten, ist Konzentration die erste Forderung." Auch bei diesem Gesetze müßte sich unser Blick eigentlich auf die ganze Ilias richten, um wahrzunehmen, wie alle Teile der Handlung in der Gestalt des Achilleus ihren Mittelpunkt finden; indessen aus demselben Grunde wie vorhin, weil die Taten des Diomedes einen abgeschlossenen Kreis für sich bilden, darf auch sein Zentrum besonders gesucht werden. Es ist bald gefunden, in der Person des Diomedes. Das ist einleuchtend; beruht doch darauf die gesamte Komposition des Gesanges, die eben darauf berechnet ist, alle Vorgänge um Diomedes zu gruppieren. Auch hier hat die Kunst des Dichters das Beste aber erst hinzugetan; denn in seiner Vorlage haben allem Anscheine nach „die Schicksale der Hauptperson", des Diomedes, nur „eine lose Anhäufung gebildet; so wie der ‚starke Hans' oder ‚der Junge, der fürchten lernen sollte'; nur die formale Einsträngigkeit und eine gewisse Rücksicht auf den Charakter hielten die Teile zusammen". Die drei Kämpfe mit den Gottheiten waren einfach drei Abenteuer, die sich ohne inneres Band aneinanderreihten. Ihre Einfügung in einen größeren Zusammenhang und ihre innere Verknüpfung zu einer Schritt für Schritt motivierten und fortschreitenden Handlung ist erst des Dichters Werk.

Wenn sich die „epischen Gesetze der Volksdichtung" in unserem Gesange in so bedeutendem Umfange als wirksam erwiesen haben, so liegt das gewiß daran, daß die „alte Diomedie" ein Gedicht in volkstümlichem Stile war, aber doch nur zum Teil; denn auch die vom Dichter selbst herrührenden Abschnitte stehen deutlich unter dem Einflusse jener Gesetze[1]. Hierin waltet jene Macht der Tradition, die auch

[1] Usener, Dreiheit S. 2. „Es ist eine unwiderstehliche Naturgewalt, mit der sich eingewurzelte Formen dieser Art unwillkürlich zur Geltung bringen."

den einzelnen in ihrem Banne hält und selbst den Bedeutendsten zwingt, sein Werk mit den Mitteln der Vergangenheit zu gestalten. Dieses Bewahren und Erhalten, daß nichts von der errungenen Kunstfertigkeit verloren gehe, braucht aber, solange überhaupt noch geistige Regsamkeit vorhanden ist, das Umbilden und Ausbilden, das Fortschreiten zu erhöhter Kunst nicht zu hindern, und tatsächlich konnte an mehr als einem Punkte gezeigt werden, wie in unserem Gesange auf der Grundlage der volkstümlichen Erzählungskunst eine feinere, nach freier Gestaltung strebende Kunst sich entwickelt hat.

C.

Noch weiter zurück, nämlich auf „die Bodenschicht, aus der die weiteren Formen erzählender Dichtung hervorgewachsen sind", auf das Märchen [1], führt eine andere, sogleich näher zu bezeichnende Eigentümlichkeit des Homerischen Erzählungsstils, die in unserem Gesange deutlich hervortritt.

Daß stofflich der Geschichte vom Kampfe des Diomedes mit den Göttern zuletzt ein Märchen zugrunde liegt, läßt sich freilich jetzt nur noch mehr ahnen als zwingend beweisen. Sie weist alle für ein Märchen charakteristischen Merkmale auf [2]: sie ist zeit- und ortlos; denn die Verlegung in den Trojanischen Krieg vor Ilios ist sekundär. Zauber und Wunder wirken noch stark mit; Athene gibt Diomedes durch zauberische Einwirkung besondere Kräfte, Aphrodites Gewand hat zauberische Macht, die von dem Helden eben durch den Gegenzauber einer mächtigeren Gottheit gebrochen wird (dieser Zug ist schon etwas verblaßt, aber von dem Gewande Aphrodites wird doch noch etwas Besonderes mitgeteilt 338), Apollo scheucht allein schon durch Emporheben seines glänzenden Schildes Diomedes zurück, Athene

[1] Siehe Wundt, Völkerpsychologie, 1. Aufl., Bd. II 1, S. 326 ff. und Friedr. Panzer a. a. O. Panzer hat auch die methodische Durchführung seiner Theorie geliefert für das Gudrunlied in dem Buche „Die Hilde-Gudrunsage", Halle 1901, und für das Beowulfepos in den „Studien zur germanischen Sagengeschichte", Bd. I, München 1910. (Vgl. auch den Bericht von Golther in d. N. Jahrb. f. d. klass. Altert. Bd. XXV [1910], S. 610 ff.) Siehe auch E. Bethe, Mythus, Sage, Märchen (Hessische Blätter für Volkskunde, Bd. II, 1905, S. 97 ff.), der aber in manchem von Panzer abweicht. Wertvolles Material haben übrigens für Homer schon G. Gerland, Altgriechische Märchen in der Odyssee, Magdeburg 1869, und F. Bender, Die märchenhaften Bestandteile der Homerischen Gedichte, Progr. Gymnas. Darmstadt 1878, gesammelt. — Eine vortreffliche Einführung in die Märchenforschung gibt A. Thimme, Das Märchen (Handbücher zur Volkskunde, Bd. II), Leipzig 1909.

[2] Siehe Wundt S. 330 ff.

macht sich mit dem Hadeshelme [1] unsichtbar, den Kampfpreis bilden wunderbare Rosse [2]. Die Kämpfe des Diomedes mit den Göttern entbehren einer eigentlichen Motivierung; dafür tritt die Einwirkung Athenes ein. Der Held selbst erscheint moralisch indifferent, die Verantwortung für seine Taten fällt vielmehr Athene zu. Ersetzt man den Heroen Diomedes, den erst „die Sage" zum Träger der Handlung gemacht hat, durch einen Märchenhelden etwa von der Art des „starken Hans", der dank seiner ungeheuren, das gewöhnliche Maß der Sterblichen weit überragenden Kraft mit spielender Leichtigkeit selbst die größten Hindernisse besiegt, so erhält man ein Märchen vom Typus „des Starken, der durch seine physische Kraft alles niederwirft, was sich ihm in den Weg stellt" [3], nur daß es eben in die heroisch-mythische Sphäre erhoben ist und der Held nicht mehr mit Drachen und Ungeheuern, sondern mit Göttern kämpft [4] und die Rolle des gütigen Geistes oder der Fee, der der Held sein Glück verdankt, einer Göttin zugewiesen ist.

Bleiben die unvertilgbaren Spuren des Märchens stofflich nur noch in verblaßten Farben erkennbar, so hat dagegen die Form der Märchenerzählung viel deutlicher der epischen Erzählung ihr Gepräge aufgedrückt. Die Darstellung des Märchens „entbehrt nämlich durchaus der innigen Bindung, des gleichmäßigen Flusses. Das Märchen erzählt mit starker Interpunktion, führt uns immer deutlich von Punkt zu Punkt, von Etappe zu Etappe. Es ist, als ob man nicht auf ebenem Boden, eher auf einer Treppe schritte, wo Stufe für Stufe sich deutlich empfindet. Seine Komposition ist eine Mosaikarbeit, die das schillernde Bild aus deutlich abgegrenzten Steinchen gefügt hat" [5].

Das wesentliche Charakteristikum dieser Darstellungsart, die Aneinanderreihung von deutlich abgegrenzten Bildern, ist in unserem Gesange bewahrt, aber mit bewußter Kunst aufs strengste stilisiert, indem jedem Bilde sein Rahmen gegeben wird. Das geschieht in meist formelhaften Versen, die das neue Bild einleiten und abschließen, öfter mit den gleichen oder ähnlichen Wendungen, oder wenigstens abschließen

---

[1] Über den Hadeshelm siehe K. F. Hermann, Die Hadeskappe, Göttingen 1853, Hentze, Anhang zu V. 845, Paroimiogr. Gr. s. Ἄιδος κυνῆ.

[2] Siehe Bethe a. a. O. S. 129 f.

[3] Siehe Wundt S. 351 und Thimme S. 57.

[4] Siehe Wundt S. 384, 387, 607/8.

[5] Siehe Panzer a. a. O. S. 10 f. Auch hierfür gibt es in der volkstümlichen Sprache eine Parallele, da sie vorwiegend in nebeneinander gestellten Hauptsätzen erzählt und Verknüpfung und Unterordnung von Nebensätzen vermeidet; siehe H. Probst a. a. O. S. 26/27.

oder beides zugleich leisten, Abschluß und Überleitung [1]. Um diese Eigenart der Erzählung deutlich zu erkennen, braucht man sich nur die Reihenfolge der Szenen des Gesanges kurz zu vergegenwärtigen.

Einleitung: Athene verleiht Diomedes Kraft und läßt von seinem Helm und Schild Feuer ausstrahlen. Abschluß 8:

ὦρσε δέ μιν κατὰ μέσσον, ὅθι πλεῖστοι κλονέοντο.

1. Bild: Diomedes tötet die Söhne des Dares. Abschluß 27—29a:

Τρῶες δὲ μεγάθυμοι ἐπεὶ ἴδον υἷε Δάρητος

. . . .

πᾶσιν ὀρίνθη θυμός.

2. Bild: Athene entfernt Ares vom Schlachtfelde 29b—36, ohne Einleitung, aber mit Abschluß 36:

τὸν μὲν ἔπειτα καθεῖσεν ἐπ' ἠιόεντι Σκαμάνδρῳ.

3. Bild: Die πρόμαχοι der Griechen stürmen gegen die Troer vor; einleitender V. 37:

Τρῶας δ' ἔκλιναν Δαναοί, ἕλε δ' ἄνδρα ἕκαστος
ἡγεμόνων.

Abschluß 84:

ὣς οἱ μὲν πονέοντο κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην.

4. Bild: Diomedes wütet unter den Troern; Einleitung 85:

Τυδεΐδην δ' οὐκ ἂν γνοίης, ποτέροισι μετείη.

Abschluß 93, 94:

ὣς ὑπὸ Τυδεΐδῃ πυκιναὶ κλονέοντο φάλαγγες,
Τρώων, οὐδ' ἄρα μιν μίμνον πολέες περ ἐόντες.

5. Bild: Pandaros verwundet Diomedes durch einen Pfeilschuß; Einleitung 95, 96; 106 Abschluß und zugleich Überleitung zum
6. Bild: Diomedes läßt von Sthenelos den Pfeil aus der Wunde ziehen und wird von Athene mit Kraft ausgerüstet; Abschluß 133.
7. Bild: Diomedes tötet vier Paare von Troern auf der Flucht; Einleitung 134, Abschluß und zugleich Überleitung zum nächsten Bilde 166.
8. Bild: Aineias unterredet sich mit Pandaros; Abschluß 239/40.
9. Bild: Diomedes unterredet sich mit Sthenelos; Einleitung 241, Abschluß 274.
10. Bild: Diomedes kämpft mit Pandaros; Einleitung 275, ohne Abschluß 296.
11. Bild: Diomedes greift Aineias an, den Aphrodite rettet; ohne besondere Einleitung (die 10. und 11. Szene gehen ineinander über, da ja die zweite die unmittelbare Folge der ersten ist); Abschluß 318.

[1] Wie das Gesetz des „Abschlusses eines Bildes" die Komposition auch im großen bestimmt, hat Rothe gezeigt, Ilias, Register „Technik des Dichters" unter „Abschluß".

12. **Bild**: Sthenelos führt die Rosse des Aineias fort; Einleitung 319, Abschluß 329/30.
13. **Bild**: Diomedes verwundet Aphrodite; ohne Einleitung, Abschluß 352.
14. **Bild**: Aphrodite erhält von Ares den Wagen; Einleitung 353, Abschluß 363.
15. **Bild**: Die erste olympische Szene; Einleitung 364—431. (Eine Abgrenzung innerhalb dieser Szene zwischen 417 und 418.)
16. **Bild**: Diomedes greift Ares an; Einleitung 432, Abschluß 443/44.
17. **Bild**: Apollon rettet Aineias; Einleitung 445, Abschluß 451—453.
18. **Bild**: Apollon fordert von Ares Rache; Einleitung 454, Abschluß 460.
19. **Bild**: Ares feuert die Troer zum Kampfe an; Einleitung 461, Abschluß 470.
20. **Bild**: Hektor ermahnt die Troer zum Widerstande 493b—497. (Hier ist der Zusammenhang durch die Sarpedon-Einlage gestört; ursprünglich wird diese jetzt allzu kurze Szene weiter ausgeführt gewesen sein.)
21. **Bild**: Die Argeier halten stand; Einleitung 497, Abschluß 527 (Grenzen innerhalb der Szene zwischen 505/06 und 518/19).
22. **Bild**: Die *πρόμαχοι* der Griechen suchen vergeblich die vordringenden *πρόμαχοι* der Troer aufzuhalten; Einleitung 528, Abschluß 607.
23. **Bild**: Die *πρόμαχοι* der Griechen werfen sich umsonst dem vorrückenden Gros der Troer entgegen; ohne Einleitung; 711/12 bilden den Abschluß und zugleich die Überleitung zur nächsten Szene.
24. **Bild**: Here fordert Athene zur Teilnahme am Kampfe auf; Abschluß 719.
25. **Bild**: Der Wagen wird gerüstet, Athene wappnet sich, und die Fahrt beginnt; ohne besondere Einleitung, Abschluß 752. (Grenzen innerhalb der Szene zwischen 732/33, 747/48.)
26. **Bild**: Here unterredet sich mit Zeus. Einleitung 753, Abschluß 767 (wie 719).
27. **Bild**: Die Göttinnen fahren auf das Schlachtfeld, und Here feuert den Mut der Griechen an; ohne Einleitung, Abschluß 792. (Zwischengrenze 777/78.)
28. **Bild**: Athene unterredet sich mit Diomedes; Einleitung 794—796, Abschluß 835/36.
29. **Bild**: Diomedes und Athene kämpfen mit Ares; ohne Einleitung, Abschluß 862/3 (Wirkung auf Troer und Achäer).
30. **Bild**: Ares unterredet sich mit Zeus im Olymp und wird geheilt; Einleitung 864—867 (hier besonders prachtvoll ausgestaltet), Abschluß 906.

31. Bild: Here und Athene kehren in den Olymp zurück; wird kurz ohne Einleitung und Abschluß erzählt, da es selbst dem Abschlusse des Ganzen dient.

Wesentlich auf dieser Eigenart der Homerischen Erzählungskunst, daß in aller Ruhe Bild neben Bild gestellt wird, daß jedes Bild in sich abgeschlossen wird und die Grenzen dazwischen in den meisten Fällen ganz fest und bestimmt gezogen werden, beruht jener Eindruck der Behaglichkeit, den das Epos mit dem Märchen teilt [1].

Daß die Reihe der Bilder es an Buntheit und Abwechslung mit dem „schillernden Mosaikbilde" des Märchens noch allenfalls aufnehmen kann, darf wohl behauptet werden.

Welcher Fortschritt ist aber bei aller wunderbaren Zähigkeit, mit der der Stil der Märchenerzählung festgehalten ist, als Ergebnis einer unendlich langen Entwicklung der Erzählungskunst erreicht! Im Märchen „ist nirgends für eine Verbindung in die Tiefe gesorgt. Denn auf innere Begründung und Ableitung einer Phase der Handlung aus der anderen legt das Märchen keinen Wert" [2]. In der Homerischen Erzählung aber sind die einzelnen Bilder in einen inneren Zusammenhang gebracht, eine Motivierung wird wenigstens erstrebt, wenn sie auch gelegentlich äußerlich bleibt; die Bilder folgen nicht einfach aufeinander, sondern werden in Beziehung zueinander gesetzt und nach künstlerischen Gesichtspunkten geordnet, so daß eine wirkungsvolle Gesamtkomposition entsteht.

Damit sind im wesentlichen die technischen Hilfsmittel erschöpft, die dem Dichter die epische Kunst für die Gestaltung unseres Gesanges zur Verfügung stellte. Sie sind auf einem weiten Wege allmählich ausgebildet und mußten von dem Dichter berufsmäßig erlernt werden. Er übt das Dichten als eine Art Handwerk. Wird doch „der Inbegriff der Tradition und Terminologie, die zum berufsmäßigen Erbe des Sängers gehört, geradezu als Kosmos, als eine ‚Ordnung' bezeichnet, die den Maßstab für den ‚kunstgerechten' Meistergesang abgibt. *λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις* rühmt Odysseus von dem Sänger der Phäaken Demodokos (Odyss. VIII, 489)" [3]. Aber diese Kunst ist in unserem Gesange noch keineswegs meistersingerartiger Erstarrung verfallen. Der Dichter ist noch nicht der Knecht der epischen Technik,

---

[1] Finsler, Homer S. 488 führt die „Behaglichkeit" auf die schmückenden Beiwörter und formelhaften Verse zurück, die freilich auch dazu beitragen..

[2] Panzer S. 11.

[3] Pöhlmann a. a. O. S. 106; Immisch, Die innere Entwicklung des griech. Epos S. 3 gibt *κόσμος* mit „Tabulatur" wieder.

sondern ihr Herr; er beherrscht sie und macht sie seinen künstlerischen Zwecken dienstbar. Er bereichert aus eigener sprachschöpferischer Kraft und Phantasie die Fülle der Beiwörter und Gleichnisse; er weiß die Erzählungstypen immer neu zu variieren, so daß jedes Einzelbild für sich wieder in anderer Weise inszeniert wird. Die einzelnen Vortragsteile fügt er zu einem kunstvollen Bau zusammen, so daß ihre Aufeinanderfolge Abwechslung, Steigerung, Kontrast ergibt und die entsprechenden Glieder der Komposition in sinnvoller Beziehung zueinander stehen. Und was mehr ist als dieses artistische Können: die Teile des Gedichtes werden nicht wie verschieden geformte Steine aus einem Baukasten neben- und aufeinandergestellt oder kaleidoskopartig zum bunten Sterne geordnet, sondern sie dienen der Darstellung einer fortschreitenden, in sich zusammenhängenden, einheitlichen Handlung. Vor allen Dingen aber herrscht volles Leben in dem Gesange: aus den Erzählungstypen wachsen lebendige Gestalten wie z. B. Pandaros heraus, und das eigene persönliche Leben des Dichters schafft sich in ihnen einen Ausdruck: seine Geringschätzung des Krieges, seine Vorliebe für das Leben des Volkes, sein Erkenntnisdrang, seine freigeistige Auffassung von den Göttern sind unverkennbare Züge seines geistigen Wesens [1].

Die rückschreitende Analyse des Aufbaues, des Stoffes, des Stiles des *E* hat „eine weit zurückreichende Perspektive" eröffnet; denn wenn auch „die poetische Technik immer intern und Handwerksgeheimnis geblieben ist" und „von dem ungeheuer Vielen, das der griechische Dichter", und zumal der epische, „lernen mußte, ehe er sich vor das Publikum wagen durfte, niemand etwas überliefert", so „können wir der antiken literarischen Technik doch mit der Analyse beikommen" [2] und ihr ihre Geheimnisse ablauschen. So vermag auch in unserem Gesange die Analyse die Technik und die Hauptstufen ihrer Entwicklung aufzudecken. Es wird gut sein, den zurückgelegten Weg noch einmal in umgekehrter Richtung zu verfolgen. Am Anfangspunkt der Entwicklung hat sich als letzte erreichbare Grundlage unseres Gesanges, wenn auch nur noch in schwachen Spuren erkennbar, ein Märchen enthüllt, das die Taten eines Helden von übernatürlicher Kraft erzählte. Das Märchen wurde zur Sage, indem an die Stelle des Märchenhelden Diomedes, der Träger gewisser geschichtlicher Erinnerungen, trat; aber die Sage

[1] Über die Bedeutung der Persönlichkeit für die Entwicklung des Epos vgl. Pöhlmann a. a. O. S. 107 ff.

[2] Leo, Monolog S. 113 ff.

bewahrte die wesentlichen stofflichen Züge des Märchens und seine Erzählungsweise.

Aus dem Märchen wird jetzt ein volkstümlicher Heldengesang, eine epische Dichtung, die von Männern aus dem Volke hier und da improvisierend geübt wird, und die Formung des Stoffes wird von „den epischen Gesetzen des Volksgesanges" bestimmt. Allmählich erhebt sich ein eigener Stand berufsmäßiger Sänger, der in bewußter Kunstübung die aus dem Märchen und dem volkstümlichen Gesange herstammenden Eigentümlichkeiten der Erzählung festhält und zu typischen Formen, zum Handwerkszeuge ausbildet, und da er im Laufe der Zeit immer mehr in den Dienst der Höfe und des Adels tritt, den epischen Stoff mit aristokratischem Geiste durchdringt und dem verfeinerten Geschmacke des Adels anpaßt [1]. Schon längst ist aus dem Sänger der Rezitator geworden, und mit dem Fortschritte der Kultur wird die Rezitationskunst eine literarische Kunst, als das Bedürfnis sich herausstellte, den engeren Zusammenhang der einzelnen Heldengeschichten, der sich allmählich bei der mündlichen Tradition von selbst schon herausgebildet hatte, dauernd festzuhalten und zu umfänglicheren Kunstwerken auszugestalten, für die die Kraft des Gedächtnisses nicht mehr ausreichte [2]. Auf dieser Stufe der Entwicklung stand die alte Diomedesdichtung, die sich als „Quelle" unseres Gesanges herausgestellt hat, und die die Götterkämpfe des Diomedes schon im Zusammenhange mit anderen Kämpfen schilderte. Zuletzt ist eine Persönlichkeit von bestimmt erkennbarer Eigenart greifbar, der Schöpfer unseres *E*, der seine Vorlage erweitert und umgestaltet, in einen neuen Zusammenhang hineinstellt und zu einem Bestandteile eines „umfänglichen Leseepos" [3], der Ilias, macht. Damit ist der Endpunkt erreicht.

Aber auch Perspektiven in die Zukunft eröffnen sich; die Keime kommender großer Wandlungen liegen schon bereit. Der fünfte Gesang läßt sie deutlich erkennen. Der Lebensodem des heroischen Adelsepos, die Freude an Krieg und Kampf, ist matt geworden, und seine innere

---

[1] Siehe John Meier S. 40, Anm. 28: „Die höhere Kultur brachte auch auf dem Gebiete der Kunst eine Verfeinerung des Geschmackes, der eine höhere technische Ausbildung der Sänger genügen mußte. Diese aber war leichter bei Berufssängern möglich, die ihr Publikum, ihre Gönner und Patrone in den besitzenden Adels- und Herrengeschlechtern fanden."

[2] „Das außerordentliche Gedächtnis, das man den epischen Sängern zuschreibt, gehört in das Reich der Fabel", Miklosich bei John Meier a. a. O. Anm. 102 S. 50, wo noch weitere Zeugnisse für diese Auffassung angeführt werden.

[3] Siehe F. Vogt, Geschichte der deutschen Literatur[1] S. 146.

Voraussetzung, die Hochachtung vor dem Adel, ist im Schwinden; denn Ares wird lächerlich gemacht, Herren wie Pandaros werden verhöhnt[1], das wirkliche Interesse des Dichters gehört dem Volke; für seine Tätigkeiten findet er die wärmsten Töne. Nicht allzulange mehr, und aus dem Adelsepos wird das bürgerliche Epos, die Odyssee, erstehen[2].

Auch die Götterwelt, auf die der Adel seinen Ursprung zurückführt, der andere Grundpfeiler des heroischen Adelsepos, ist erschüttert. Den Glauben an die Olympier hat der Dichter innerlich überwunden; er ist ihm zum Spiel geworden. In der echt ionischen Freigeisterei, mit der er die Himmlischen behandelt, und in jener ebenso echt ionischen Schärfe der Beobachtung der Wirklichkeit, wie sie die Gleichnisse aus dem Leben der Natur bekunden, kündigt sich von ferne schon die große Errungenschaft an, die die Ionier dereinst der Menschheit schenken sollten, die Wissenschaft[3].

Auf diese Weise bietet der fünfte Gesang im kleinen ein Abbild von der inneren Entwicklung und der Geschichte des griechischen Epos im ganzen, und seine Analyse vermag vielleicht „einen Baustein zu einer historischen Poetik" des Homerischen Epos zu liefern; denn auch für die wissenschaftliche Forschung gelten Goethes Verse:

„Willst du ins Unendliche schreiten,
Geh nur im Endlichen nach allen Seiten!
Willst du dich am Ganzen erquicken,
So mußt du das im Kleinsten erblicken."

---

[1] Siehe Mülder, Quellen der Ilias S. 346ff.

[2] Siehe Cauer, Grundfr[2] S. 420 ff. Cauer hätte sich für seine Auffassung der Odyssee auf Goethe berufen können, der in der ersten „Epistel" den bürgerlichen Charakter der Odyssee dem heroischen der Ilias gegenüberstellt. Diese Anschauung verdankte Goethe vielleicht Woods Essay on the original genius of Homer, der die Odyssee in der Vorrede „ein Gemälde bürgerlichen Lebens" nennt. (Deutsche Übersetzung, Frankfurt a. M. 1773, S. 17.)

[3] Siehe Wilamowitz a. a. O. S. 8, 10, 15. P Meyer, Die Götterwelt Homers. Progr. d. Klosterschule zu Ilfeld 1907, S. 25.

Register.

[Die Zahlen bezeichnen die Seiten.]

Poetische Technik[1]).

Persönlichkeit des Dichters.

Literaturgeschichtliches.

---

[1]) Die Stilmittel sind im Register nicht berücksichtigt; hierfür genügt die Inhaltsübersicht.

Mythologisches.

Kritisches.

Berichtigungen.

S. 9 Z. 18 lies: Diomedes.
S. 30 Z. 21 lies: eiliger, als gemeint war.
S. 31 Anm. Z. 3 lies: *Τρώων*.
S. 53 Anm. 2 Z. 3 lies: Königs von Psophis.
S. 72 Z. 17 lies: *Τρώων* . . . *Τρώων*.
S. 114 Anm. 3 lies: Ilfeld.

Druck von Friedrich Andreas Perthes, Aktiengesellschaft, Gotha.


240379



